



T.C.

NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI

**SEMA KAYGUSUZ ÖYKÜCÜLÜĞÜ ÜZERİNE BİR
İNCELEME**

GÜLCAN KÜÇÜKATALAY

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN

DOÇ. DR. ABDULLAH HARMANCI

KONYA- 2019



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Bilimsel Etik Sayfası

Öğrencinin	Adı Soyadı	Gülcan Küçükatalay		
	Numarası	168107011011		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Türk Dili ve Edebiyatı/ Türk Dili ve Edebiyatı		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans		
		Doktora		
Tezin Adı	<i>Sema Kaygusuz Öykücülüğü Üzerine Bir İnceleme</i>			

Bu tezin hazırlanmasında bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Öğrencinin Adı Soyadı
İmzası

Gülcan Küçükatalay
Gülcan



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Öğrencinin	Adı Soyadı	Gülcan Küçükatalay
	Numarası	168107011011
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Türk Dili ve Edebiyatı
	Programı	Yüksek Lisans
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Abdullah Harmancı
	Tezin Adı	Sema Kaygusuz Öykücülüğü Üzerine Bir İnceleme

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan başlıklı bu çalışma 16/09/2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sıra No	Danışman ve Üyeler		
	Unvanı	Adı ve Soyadı	İmza
1	Doç. Dr.	Abdullah Harmancı	
2	Doç. Dr.	Ertan Engin	
3	Dr. Öğr. Üyesi	Sena Küçük	

KISALTMALAR

Çev.: Çeviren

DN: *Doyma Noktası*

ESK: *Esir Sözlük Kuyusu*

OY: *Ortadan Yarısından*

S.: Sayfa

s.: Sayı

SL: *Sandık Lekesi*

Yay.: Yayınları, yayınevi

ÖZET

Modern Türk edebiyatının yaşayan kadın yazarlarından biri olan Sema Kaygusuz, öykü, roman, deneme, oyun gibi pek çok edebi türde eserler kaleme almış üretken bir yazardır. Bu çalışmanın amacı Sema Kaygusuz'un öykülerini ve edebiyat serüvenini inceleyerek Sema Kaygusuz öykücülüğünün özellikleri hakkında çeşitli çıkarımlar elde etmektir.

Edebiyat dünyasına öykü türüyle giriş yapan Kaygusuz, 90'lı yılların sonunda ortaya çıkan ve adından söz ettiren bir yazardır. İlk öykü kitabı *Ortadan Yarısından* ve ikinci öykü kitabı *Sandık Lekesi* ile önemli ödülleri alan yazar küçük yaşlarda başladığı öykü serüvenine halen devam etmektedir. 90 kuşağı öykücülüğü içerisinde değerlendirilen Kaygusuz bu dönemde kendine özgü bir öykü tarzı yakalamış ve yenilikçi bir edebiyat anlayışı geliştirmiştir.

Kaygusuz öykülerinde, modern insanın yalnızlığını, insanın doğayla olan ilişkisini, kenti, sokakları ve Anadolu insanını anlatırken olaylardan çok kırılma anlarına yoğunlaşmış ve tek etki bırakma derdinde olmuştur. Kaygusuz öykülerinde güncel olaylardan uzak durmuş, toplumda yaşanan acıları doğrudan ifade etmektense bunları kavramsallaştırarak anlatmış ve hep "şimdi"yi yakalamayı amaçlamıştır. Yazar öykülerinde kullandığı üslup ile standart dilin sınırları dışına çıkmış, dilin imkanlarını zorlamış ve kendi dil evrenini yaratmıştır.

Çalışmamızda, Sema Kaygusuz'un yazın dünyasını etkileyen hayatı, eserleri, edebi kişiliği, öykü anlayışı ele alınmış ve Kaygusuz'un dört öykü kitabındaki öyküler tema ve yapı bakımından incelenmiştir. Ulaşılan sonuçlarla Kaygusuz'un Türk öykücülüğü içindeki yeri saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Öykücülüğü, Sema Kaygusuz, Anlatıbilim.

ABSTRACT

Sema Kaygusuz, one of the living women writers of modern Turkish literature, is a prolific writer who has written many literary works such as stories, novels, essays and plays. The aim of this study is to investigate the stories and literary adventure of Sema Kaygusuz and to obtain various conclusions about the characteristics of Sema Kaygusuz.

Kaygusuz who entered the literary world with the genre of story, is a writer who emerged in the late 90s and made a name for herself. The author, who won important awards from her first short story book, *Mid-Half*, and her second short story book, *Sandık Stain*, continues her story adventure which she started at a young age. In this period, Kaygusuz, who was evaluated within the 90th generation of storytelling, captured a unique style of story and developed an innovative understanding of literature.

In her stories Kaygusuz told the loneliness of modern man, her relationship with nature, city, streets and Anatolian people, she focused on moments of breaking rather than events and she was concerned about leaving only one effect. In her short stories, Kaygusuz avoided current events, conceptualized them rather than directly expressing the pain experienced in society and always aimed to catch the “now.. The author went beyond the boundaries of the standard language with the style she used in her stories, pushed the possibilities of the language and created her own language universe.

In our study, Sema Kaygusuz’s life, works, literary personality and story understanding that affect the world of literature were discussed and the stories in Kaygusuz’s four story books were examined in terms of theme and structure. According to the results, the place of Kaygusuz in Turkish storytelling was determined.

Key Words: Turkish Story writing, Sema Kaygusuz, Narrative.

İçindekiler

KISALTMALAR DİZİNİ.....	i
ÖZET	ii
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER	iv
ÖN SÖZ	vi
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM: SEMA KAYGUSUZ HAYATI, ESERLERİ VE EDEBİ KİŞİLİĞİ VE ÖYKÜCÜLÜĞÜ

1. Sema Kaygusuz Hayatı, Eserleri ve Edebi Kişiliği ve Öykücülüğü.....	9
1.1. Hayatı	9
1.2. Eserleri	9
1.2.1. <i>Ortadan Yarısından</i>	9
1.2.2. <i>Sandık Lekesi</i>	9
1.2.3. <i>Doyma Noktası</i>	9
1.2.4. <i>Esir Sözler Kuyusu</i>	9
1.2.5. <i>Yere Düşen Dualar</i>	9
1.2.6. <i>Üşüyen/ Efsiri</i>	10
1.2.7. <i>Yüzünde Bir Yer</i>	10
1.2.8. <i>Karaduygunu</i>	10
1.2.9. <i>Sultan ve Şair</i>	10
1.2.10 <i>Barbarın Kahkahası</i>	10
1.2.11. <i>Aramızdaki Ağaç</i>	10
1.3. Edebi Kişiliği	11
1.4. Öykücülüğü.....	14

İKİNCİ BÖLÜM: SEMA KAYGUSUZ ÖYKÜCÜLÜĞÜ

2.Sema Kaygusuz Öykücülüğü.....	22
2.1.Tema	22
2.1.1. Doğa	23
2.1.2.Yalnızlık	31
2.1.3. Ölüm	41
2.1.4. Sokak, Mahalle ve Kent Yaşantıları	61
2.1.5. Çocukluk ve İlk gençlik	73
2.1.6. Açlık, Doyum, Doyumsuzluk	77
2.2. Kişiler.....	84
2.2.1.Cinsiyetlerine Göre Kişiler	84
2.2.1.1. Kadınlar	84
2.2.1.2. Erkekler.....	93
2.2.1.3. Çocuklar ve Gençler	101
2.2.2. Bitkiler ve Hayvanlar.....	106

2.2.3. Sosyo-ekonomik Durumlarına Göre Kişiler	108
2.2.3.1.Orta Halli Kişiler	108
2.2.3.2. Dar Gelirli Kişiler	109
2.2.3.3.Zenginler	111
2.3. Zaman	111
2.3.1. Zamanın Kurgulanması.....	113
2.3.1.1. Akronik Zaman	113
2.3.1.2. Kronik Zaman	122
2.4. Mekân	126
2.4.1 Mekânın Öykülerdeki İşlevi	127
2.4.2. Açık/Dış Mekânlar.....	134
2.4.3. Kapalı/İç Mekânlar	141
2.5. Dil ve Üslup	148
2.5.1.Üslup Özellikleri.....	148
2.5.1.1. Benzetmeler	150
2.5.1.2. Şiirsel İfadeler	158
2.5.1.3. Argo İfadeler	159
2.5.1.4. Dil Sapmaları	160
2.5.1.5. Diyaloglar	162
2.5.1.6. Kelime Dağarcığı.....	166
2.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı	167
2.7. Anlatım Teknikleri.....	172
2.7.1. Diyalog.....	172
2.7.2. İç Çözümleme	173
2.7.3.Üst Kurmaca	175
2.7.4.Metinlerarasılık.....	177
Sonuç	180
Kaynakça	184

ÖN SÖZ

Edebiyat, insanı ve hayatı ayrıntılı bir biçimde ele alan bir sanat dalıdır. Edebiyatın bu kapsayıcılığı işlevini öykü ve roman türünde daha genişçe başarabildiğini görürüz.

Öykü, geçmişten günümüze, insan ruhunun derinliklerini ve toplumsal değişimleri yansıtan özellikleriyle dikkat çekmiş bit türdür. İnsana dair olan her şeyi anlatma potansiyelini içinde bulunduran öykü, insanların hayatlarındaki önemli dönüm noktalarının göstericisi konumundadır.

Türk edebiyatının 1990 sonrası döneminde, edebiyatın diğer türlerinde olduğu gibi öykü türünde de nicel bir artış gözlenmiştir. Üstelik öykü türünün diğer türlere oranla daha da büyük bir artış sergilediği söylenebilir. Bu yükseliş içerisinde edebiyatımıza çok fazla değerli isim girmiştir. Sema Kaygusuz da bu isimlerden biridir. Modern edebiyatımızın son senelerdeki yenileşmelerini izleyebilmemiz için 1990'larda edebiyata giren bu isimlerin edebiyat bilimi tarafından ele alınması gerekir.

Lise yıllarından itibaren öykü yazan ve edebiyat dünyasına ilk adımını 1994 yılında öyküyle atan Kaygusuz, ilk öykü dosyasından itibaren edebiyat dünyasının ve nitelikli okurun dikkatini çekmiş ve yurtiçi ve yurtdışında birçok ödülle de layık görülmüştür. Kaygusuz öyküyle girdiği edebiyat dünyasında roman, deneme, düz yazı ve oyun gibi birçok türde eserler vererek üretici bir yazar olarak anılmayı başarmıştır.

Bu çalışmanın amacı edebiyat dünyasında özgün ve yenilikçi bir anlayışla eserler veren Kaygusuz'un öykülerini detaylı bir incelemeye tabi tutmak Kaygusuz'un Türk öykücülüğündeki yerini saptamaktır.

Çok değerli eserler veren Kaygusuz hakkında yeteri kadar bilimsel çalışmanın olmaması bizi bu incelemeyi hazırlamaya yöneltti. Kaygusuz hakkında yapılan ilk çalışma 2010 yılında Leylan Yener'in *Sema Kaygusuz: Hikayeden Romana* adlı yüksek lisans tezidir. Kaygusuz'un öykücülüğünün ve romancılığını ele alındığı bu çalışmanın Kaygusuz hakkında ciddi bir kaynak olmasına karşın, yazarın öykücülüğün üç öykü kitabından alınan toplam dokuz öyküyle değerlendirilmesi bazı eksiklikleri beraberinde getirmiştir. 2014 yılında Hüseyin Paksoy tarafından hazırlanan *Sema Kaygusuz Hikayelerinde Modern İnsanın Yalnızlığı* adlı yüksek lisans tezi de öykülere tematik bir açıdan yaklaşılması sebebiyle Kaygusuz'un öykücülüğünü geniş bir şekilde ele alamamıştır. Bu sebeplerden ötürü biz Kaygusuz'un dört öykü kitabından alınan toplam kırk dokuz öyküden yola çıkarak Kaygusuz öykücülüğünü daha kapsamlı bir biçimde ele almaya çalıştık.

Çalışmamızın Giriş bölümünde öykü türünün tarihçesi ve türün kendine ait özellikleri hakkında genel bilgiler verilmiştir. Çalışmamız iki ana bölüme ayrılmış ve

ilk bölümde Sema Kaygusuz'un hayatı, eserleri ve edebi kişiliği, öykücülüğü aktarılmış, ikinci bölümde ise öyküler tema, kişiler, zaman, mekân, dil ve üslup, bakış açısı ve anlatım teknikleri bağlamında incelenmiştir. Sonuç bölümünde tüm incelemelerin sonunda varılan tespitler toplu bir şekilde ifade edilmiş ve Sema Kaygusuz'un öykücülüğü daha belirgin kılınmaya çalışılmıştır.

Çalışmam boyunca önerilerini ve sabırlarını esirgemeyen tez danışmanım Doç. Dr. Abdullah Harmancı 'ya, tavsiyeleriyle yardımcı olan Ahmet Sait Akçay'a ve bu süreçte manevi desteğiyle yanımda olan tüm dostlarıma teşekkür ederim.

Gülcan KÜÇÜKATALAY
KONYA, 2019



GİRİŞ

Hikâye, sözlükte “anlatmak, nakletmek, aktarmak, tekrar etmek, benzetmek taklit etmek” anlamlarında kullanılır (Yazıcı, 1998). Tanımlamak gerekirse “gerçekte olan ya da olması muhtemel olayları ve durumları anlatan edebi tür” demek mümkündür (Kolcu, 2015: 14). Andaç ise öyküyü; “bir gözlemden, izlenim ya da tasarımdan yola çıkarak bir olayın, bir durumun, bir kesitin, bir an’ın anlatımı” (Andaç, 2008: 19) olarak tanımlamıştır.

Hikâyenin, en eski edebi türler içerisinde yer almasına rağmen ne Batı kültüründe ne de Doğu kültüründe müstakil bir tür olarak görülmemesi, masal, roman, fabl, menkıbe, kıssa, fıkra gibi anlatım tarzlarıyla karıştırılması (Yazıcı, 1998) bu türün tarihsel süreç içerisinde yüklendiği işlevlerin çeşitliliğini işaret eder (Kolcu, 2015: 13).

Son zamanlarda hikâyenin yerine kullanılan “öykü” kelimesi ise Arapça ’da “taklit etmek” kelimesinin karşılığı olan “öykünmek”ten türetilmiştir (Yazıcı, 1998).

Doğu’da ve Batı’da benzer gelişme süreci gösteren (Yazıcı, 1998) öykünün Batı’daki ilk örnekleri ise 14. yüzyılda İtalyan yazar Giovanni Boccaccio tarafından kaleme alınan *Decameron* olarak kabul edilir. 19. yüzyıla gelindiğinde ise öykü türü Batı’da büyük bir ilerleme kaydetmiş (Kolcu, 2015: 17) ve Nikolay Gogol, Edgar Allen Poe, Guy de Maupassant, Anton Çehov, Katherine Mansfield, James Joyce, Franz Kafka, Ernest Hemingway, William Faulkner, Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez gibi isimler öykünün ana damarını oluşturmuşlardır (Tosun, 2014: 13). Batı’da öykü türünde yaşanan gelişmeler, belli bir gecikmeyle Türk Edebiyatı’nda da kendini göstermiştir.

Türk öykü tarihinin *Dede Korkut Hikayeleri*’ne dek uzandığı (Çin, 2010: 12) ifade edilse de hikayenin modern anlamda bugünkü kullanıma yaklaştığı örnekler Tanzimat döneminde görülür (Kolcu, 2015: 15). Ahmet Mithat Efendi’nin *Letaif-i Rivayat* ve Emin Nihat Bey’in *Müsameretname*’siyle karşımıza çıkan örnekler Batılı anlamda “short story” türünü karşılamaz. Bunlar daha çok bizim anlatı geleneğimizden tam olarak kopmamış, uzun hikaye türünde yazılmış gibi dururlar.

Modern anlamda öykünün tarihi Sami paşazade Sezai’nin *Küçük Şeyler* adlı kitabıyla başlamıştır (Kolcu, 2015: 15). Türk öykücülüğünün kurucu isimlerinden biri kabul edilen Nabizade Nazım, Natüralizm akımında etkilenmiş ve uzun öykü olarak nitelendirilen *Karabibik* adlı eserini Natüralizmin etkisiyle kaleme almış ve Anadolu’yu yansıtan eserler arasında öncülük üstlenmiştir (Tosun, 2014: 39).

1896-1901 yılları arasında hüküm süren Servet-i Fünûn döneminde ise Halit Ziya Uşaklıgil, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit Yalçın, Ahmet Hikmet Müftüoğlu (Akyüz, 1995: 88) gibi isimlerin eserleriyle öykü türü daha da geliştirilmiş, olgunlaştırılmıştır. Öykücülüğümüzün başlangıç noktası da Servet-i Fünûn edebiyatında yer alan Halit Ziya'nın öyküleri olarak gösterilir (Tosun,2014: 40).

Halit Ziya'nın yol açıcı olmasıyla birlikte peşinden gelen Ömer Seyfettin, Refik Halit Karay, Memduh Şevket Esenal, Sabahattin Ali, Sait Faik Abasıyanık, Ahmet Hamdi Tanpınar, Orhan Kemal, Kemal Tahir, Samet Ağaoğlu, Haldun Taner gibi isimler öykümüzde önemli mihenk taşları olmuşlardır.

1950'li yıllara gelindiği ise öykücülüğümüzde varoluşçuluk akımının etkisi görülmüştür. Feyyaz Karacan, Demir Özlü, Leyla Erbil, Erdal Öz, Ferit Edgü, Orhan Duru, Bilge Karasu gibi isimler bu akımın etkisiyle dili imgesel bir soyut kullanım alanına sokarak öyküde ikinci yeni akımını çağrıştıran kapalı, soyut, çağrışıma, metaforlara yaslanan, bir dil kullandılar (Tosun, 2014: 46). Yenilikçi bir tutum izleyen 1950 kuşağı Türk öykücülüğünde önemli bir çıkış yakalamıştır.

1960'lı yıllarda ise Ayla Kutlu, Pınar Kür, Sevgi Soysal gibi kadın öykü yazarlarının ve kadın sorunlarının ön plana çıktığı yıllar olmuştur.

1970'li yıllara gelindiğinde ise toplumsal olaylardan doğal olarak etkilenen edebiyat içerisine siyaset karışmıştır, Aziz Nesin, Tezer Özlü, Tomris Uyar, Tezer Özlü, Adalet Ağaoğlu, Oğuz Atay, Selçuk Baran gibi isimler o dönemdeki siyasi atmosferi öykülerine yansıtmış isimlerdir. Lekesiz bu yılları şöyle değerlendirir:

“70'li yılların edebiyat/öykü deneyimi, onca olumsuzluklarına rağmen Türk öykücülüğünde yeni bir “eda”, ses, içerik ve biçim arayışını beraberinde getirmiş, Türk öykücülüğü aşırı siyasallaşan edebiyat ortamından da yine kendisi kalarak ve güçlenerek yoluna devam etmiştir” (Lekesiz, 2017: 219-220).

12 Eylül 1980 darbesiyle birlikte ülkenin ve edebiyatın çehresi değişerek edebiyat tarihimizde derin bir kırılma, kopuş, yüzleşme dönemi yaşanır. Gerek ülkede gerekse dünyada yaşanan gelişmeler ideolojilere olan inancın sarsılmasına ve beraberinde kimlik bunalımı ve arayış yaşanmasına neden olur. Bireylerde ağır mutsuzluğun ve karamsarlığın olduğu bu yıllarda, edebiyat da ülkenin bu ağır atmosferinden etkilenecektir. 1980 öncesinin öfkeli, sert, buyurgan, hırçın edebi sesi yerini, içsel, daha derin, kırık bir sese bırakır (Tosun, 2014: 56).

1980 sonrası öykülerde biçimsel kaygılar ön plana çıkarken özeleştirici, cinsellik, yalnızlık, bunalım, yüzleşme gibi ortak temalar etrafında birleşen yazarlar hayat ile kurgunun karşılaştırmasını yapmışlar, çeşitli arayışlar içine girmişlerdir. Bu dönemde birbirinden farklı poetikalar görülmekte ve yenilikçilik, arayış, biçimcilik,

farklılık, postmodern tutum, düş-gerçek ikilemi bu dönemde öykücülüğümüzde baskın bir hal alır (Tosun,2014: 55-57).

Sema Kaygusuz 1990 kuşağı “genç öykücüler” içinde değerlendirildiği için bu kuşağı daha yakından tanımak, yazarın eserlerini anlamamızı kolaylaştıracaktır.

1990’lı yılların ikinci yarısında görülen “öykü patlaması”, öykü türünde yaşanan hareketliliği tanımlamak için kullanılmış ve öykü sayısında büyük bir artış görülmüştür (Dündar, 2016: 31). Öykü türünün artışının sosyolojik anlamda birçok sebebi vardır; yayımcılığın büyümesi, öykü türünün popülerlik kazanması ve sermaye gruplarınca “tüketim” sözcüğünün bu tür üzerindeki etkisi bunlardan bazılarıdır (Dündar, 2016: 169).

1990’lı yıllarda ön plana çıkan ve “genç öykücüler” olarak isimlendirilen, Müge İplikçi, Sema Kaygusuz, Nalan Barbarosoğlu, Faruk Duman, Murat Gülsoy, Jaklin Çelik, Ahmet Saik Akçay, Akın Sevinç, İnan Çetin gibi isimler çeşitli dergilerde soruşturmalara katılmış ve bu dönemin öyküsünü anlatmaya çalışmıştır.

Bu dönem kuşağı için getirilen eleştiriler arasında, toplumsallıktan uzaklaşılması, bohem, bireyci ve insansız öyküler yazılması, herkesin kendi ben’ini anlatması gibi başlıklar vardır. Semih Gümüş, “Öykücülerin Ağzını Bıçak Açmıyor” başlıklı ‘90 kuşağı öykücülerini hedef alan yazısında, diyalogsuz öyküler yazıldığını, ayrıntıdan ve insanın karmaşıklığını anlatmaktan yoksun, okuyucuyu tedirgin etmeyen metinler kaleme alındığını ve bu metinlerin toplumsal olana sırt çevirdiğini belirtir (Gümüş,1999: 54-55).

Parşömen Dergisi’nde “Yeni Öykü Tartışılıyor” adıyla gerçekleştirilen oturumda, sözü edilen eleştirilere cevap olarak, ‘90 kuşağı öykücülerini, eleştirilerin genellemeci olmasından ve değerlendirmek için aceleci davranılmasından şikayet etmişlerdir. Kaygusuz, bu oturumda, yapılan eleştirilerin birçoğunun sonraki zamanlarda eleştirmenler tarafından geri alındığı üzerinde durmuştur bunun sebebinin ise aceleci davranmaları olarak gösterir. Birçok kez dile getirilen ‘90 kuşağı yazarlarının kendini anlattığı eleştirisine Kaygusuz “90 kuşağı yazarlarının tipik özelliği kendini anlatmak değildir. Çünkü o zaman böyle bir çeşitlilik olmazdı” diyerek eleştirilere karşı düşüncelerini ifade etmiştir. Yazar; bir kuşağın oluştuğunu söylemek için henüz erken olduğunu, henüz elenmelerin yaşanmadığını, aradan bir beş yıl geçtikten sonra her şeyin daha net görüleceğini ve bu sebeple de eleştirileri kızgınlıkla değerlendirmek istemediğini belirtir (Akçay, 2001:61).

Necati Mert ise bir yazısında ‘90 sonrası öyküyü şöyle konumlandırır:

“1980, hele 1990 sonrası öyküsü konjonktürel’dir. Neoliberalizm yükselir bu süreçte, paralelinde özelleştirmeler yapılır, yani devlet sosyal vasfından iyice koparılır. Bütün sanata,

edebiyata yansır bu. Nasıl? Öykü asosyaldır bu dönemde, apolitiktir. Monologdur. Mırıltıdır. Hüneri dil ve biçim oyunlarıdır. Yazarının söyleyecek sözü yoktur, okura oyun, oyun içinde oyun sunmayı yeterli bulur. Özetle, öykü paradigmasını yitirir.” (Mert: 2008: 27).

Akçay, Mert’in bu eleştirisini çok genellemeci bulur ve 90’lardaki öykü sığramasının koşullarını neoliberalizmle belirginleştirmenin öykünün coğrafyasının göz ardı edilmesiyle ortaya atılabileceğini dile getirir. Bu dönem öyküsünün apolitik olması yönündeki eleştirileri Suzan Samancı, Müge İplikçi ve Cihan Aktaş gibi öykücülerin politik olmasıyla çürüten Akçay, bu kuşaktaki öykücülerin monolog yazdığı eleştirilerine ise Sait Faik, Oğuz Atay gibi isimlerin de monologcu olmasıyla çürütüleceğini ifade eder (Akçay, 2008: 69).

Süreyya Berfe de bu dönemde genç öykücüler için “bunlar dili bilmiyor” ifadelerini kullanmış (Akçay, 200: 60), Fethi Naci de bu kuşak öykücülerini eleştiren isimler arasında yer almıştır.

Leyla Burcu Dünder bu dönemdeki eleştiriler hakkında şunları ifade etmiştir:

“1990’ların ikinci yarısında pek de zengin bir alan olmayan öykü eleştirisinde sürekli “genç öykücüler” olarak adlandırılan bir grup gündeme getirilmiş, ancak bu öykücülerin kimler olduğu çoğu kez belirtilmemiştir. Homojen olduğu varsayılan bu grubun yazdıklarının hep birbirinin aynı olduğu söylenmiştir; ironik olansa genç öykücülerin birbirine benzer sözcüklerle eleştirilmesidir.” (Dünder, 2016, 129).

Necip Tosun ise bu dönemde yapılan eleştirilerin haklı yanlarının bulunduğunu belirttiikten sonra, zaman içerisinde bu eleştirilerin gerçekleri yansıtmadığını anlaşıldığını ve ‘90 kuşağına bir bütün olarak bakıldığında bu dönemin öykücülüğümüzün parlak dönemlerinden biri olarak görüldüğünü belirtir. Yapılan eleştirilerin temel eksikliğini, günümüz siyasi/ekonomik/edebî düzleminin 1970’lerin eleştirisi kodlarıyla değerlendirilmesi olarak görür (Tosun, 2014: 57)

Semih Gümüş ise o dönemdeki eleştirilerin sert ve keskin olmasının yanlış olduğunu, o dönemin başlarında görülen kendi hayatını yazma ve içe dönüklüğün süreklilik kazanmasıyla bir eksiklik olarak değerlendirileceğini halbuki zamanla genç öykücülerin bunu aşmış olduğunu ifade eder (2005: 16). Gümüş, “90 Kuşağının belirgin özelliği neydi sizce?” sorusuna şöyle cevap vermiştir:

“90 Kuşağı, bence 80 Kuşağı’nın bir büyük durgunluk dönemi içinden kendi kimliğini var ederek çıkabilmesinden, sonunda öykücülüğümüzün geleneksel çizgisine hem eklenip hem de ondan bağımsız durabilmesinden güç almıştır. [...] 90 kuşağının belirgin özelliği özgürlüğüdür. Edebiyatımızda geleneksel ve egemen anlayışın dışına çıkabilme cüretini gösteren son iki kuşaktan daha genç olanı olduğu için, özgüvenli davranmıştır. Özgürlüğünü hem eski kuşakların gölgesinden çıkma yönünde, hem de yeni bir öykü arayışı için kullanmıştır” (Gümüş, 2008: 72).

‘90 kuşığı’na yapılan eleştirilerin peşin hükümlü olması, zaman içerisinde, bu tenkitleri boşa çıkarmış, ‘90 kuşığı öykücülüğü sonraki yıllarda Türk Edebiyatı’nda önemli bir dönem/nesil olarak takdir edilmiştir.

‘90 kuşığı’nın belirgin özellikleri sorulduğunda, çeşitli yazarlar farklı cevaplar verirler. Akçay “farklılık” (Akçay, 2008: 69), Orhan Duru “cinsellik”, Semih Gümüş “arayış”, Jaklin Çelik “çokseslilik”, Sema Kaygusuz “çeşitlilik”, Akın Sevinç “cesaret”, Karin Karakaşlı, “zenginlik” olarak cevaplarırken Feridun Andaç bu soruyu “tümleyici bir öge / özellik”ten söz etmenin mümkün olamayacağı şeklinde cevaplamış ve Faruk Duman ve Hakan Şenocak da Andaç’ın düşüncesini paylaşmışlardır (İMZASIZ, 2005: 15-22).

‘90 kuşığı’nın homojen bir yapıya sahip olmaması, öykücülerin bir poetika çatısı altında değerlendirilmesini zorlaştırır. Bu dönemde her öykücünün kendi dil anlayışını geliştirmesi ve sürekli arayış içinde olması, zengin bir öykü dünyasının oluşmasına olanak sağlamıştır. Bu dönem öykücülerini yenilik peşinde olmuş ve öyküyü kendilerinden önceki kalıplarından çıkararak ona başka bir form kazandırmaya çalışmışlardır. Sema Kaygusuz da bu yazarlardan biridir. Yenilik arayışı, kuşak yazarları tarafından çıkartılan her öykü kitabında kendini göstermiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM:

SEMA KAYGUSUZ'UN HAYATI, ESERLERİ VE EDEBİ KİŞİLİĞİ VE ÖYKÜCÜLÜĞÜ

1.1.Sema Kaygusuz'un Hayatı

1972 yılında Samsun'da doğan Sema Kaygusuz'un babası Dersim kökenli annesi ise Selanik göçmenidir. İlk ve ortaöğrenimi babasının mesleği nedeniyle Gaziantep, Kars ve İzmir'de tamamlayan Kaygusuz, farklı kültürlerle ve Anadolu insanıyla erken yaşta tanışmıştır. TRT'nin *Genç Kalemler* adlı programa çektiği belgeselde Kaygusuz su sözlerle tanıtılmıştır:

“1972 yılında Samsun'da doğdu. Türkiye'nin bütün bölgelerinde yaşadı. Değişik kırlarda dolaştı. Gül yaprağı yiyerek büyüdü. Elini attığı her işi başarabilme potansiyeli olan zeka ve heyecana sahip”¹

Gazi Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümünü 1994 yılında bitiren Kaygusuz, öğrencilik yıllarında, radyo oyunu, koreografi ve tiyatro alanlarıyla ilgilenmiştir.

Üniversiteye başladığı ilk yıllarda reklam ajanslarında reklam yazarlığı yapmaya başlayan Kaygusuz aynı zamanda İngiliz Kültür Merkezi'nde tiyatro ve Hacettepe Üniversitesi'nde dans dersleri almıştır. Kaygusuz kendisiyle Varlık Dergisi'nde yapılan ilk söyleşide üniversite yıllarını şöyle anlatmıştır:

“Ankara Üniversitesi Gençlik Tiyatro Festivali Etkinliklerinde 93 ve 94 yıllarında En İyi Kadın Oyuncu ödülleri almak mutluluk vericiydi. Bu arada bazı topluluklara koreografi yaptım. Tiyatro çalışmaları sırasında yazmayı hiç bırakmadım. Çevremdeki insanlar hiç bilmediğim türlerde projeler vererek beni yetiştirdiler.” (İMZASIZ, 1995: 9)

Kaygusuz'un üniversite yıllarında birçok alanda etkin olması yaratıcılığı olumlu yönde etkilerken onu bir anlamda diğer okul arkadaşlarından da ayrı düşürmüştür. Kaygusuz, okul arkadaşlarıyla pek anısı olmadığını ve bazı okul arkadaşlarıyla hiç tanışmadığını aynı söyleşide ifade etmiştir.

¹ <https://vimeo.com/23144460> (e.t. 20.07.2019)

Yıllar sonra başka bir söyleşide Ankara'nın kendine ne kattığı sorusuna Kaygusuz şu ifadelerle cevap verir:

“Hayal kırıklığı, kandırılmışlık duygusu, sıkıntı, yalnızlık ve eski güzel tiyatro anıları. Ankara'nın pek bir kusuru yok. Benim ilk gençlik yıllarım zorlu geçti. Edebiyatıma ne katıp katmadığımı henüz tartamıyorum.” (Öztop, 2006: 51)

Kaygusuz üniversite yıllarında üretirken aynı zamanda yalnız kalmıştır. “Yalnızca öykü yazarı olmayı ipe çeken” Kaygusuz kendisiyle yapılan ilk söyleşi de “TV dizilerinde tretman yazarlığı yapmak, banka broşürü, afiş katalog yazmak beni tüketmiyor. Çünkü tüm bunlar sanatı aracı olarak kullanan eğlenceli bir endüstri.” diyerek öykü dışında yazmanın onu olumsuz etkileyeceği düşüncelerine karşı çıkar. Kaygusuz'a göre “ruhunu disiplin altına alan insan, mamutlarla savaşıırken, ateşi keşfetmeye zaman bulacak kadar inanılmazdır.” (İMZASIZ, 1995: 9)

Okulunu bitirdiği ay İstanbul'a dönen ve edebiyat dünyasında kendini var etmek isteyen Kaygusuz, Edebiyat dünyasına öykü türüyle giriş yapmıştır. İlk öykülerini Varlık Dergisi'nde her yıl düzenlenen Yaşar Nabi Nayır Edebiyat Ödülü için gönderen Kaygusuz profesyonel bir ortamda 1994 yılında ilk ödülünü kazanmıştır. Kaygusuz bu ortamda kendini oldukça acemi bulduğu için ödülü aldığında büyük bir mutluluk yaşamıştır.

İlk öykü dosyası olan *Ortadan Yarısından*'ı hazırladıktan hiçbir yayın evi ya da editör tanımayan Kaygusuz o dönemlerde tek yaptığı şeyin dergilerde öykü yayımlamak ve dergileri takip etmektir. Dosyasını bir arkadaşı vesilesiyle Erdal Öz'e ulaştıran Kaygusuz, iki ay boyunca dosyanın yayımlanıp yayımlanmayacağı belirsizliği içinde beklemiştir. Kaygusuz'un bu belirsizlik içinde geçen iki ayı kendisine çok uzun gelmiş ve sonucun olumsuz olacağı düşüncesine kapılmıştır. Bir kokteylde Erdal Öz ile karşılaşan Kaygusuz, öykü dosyasının yayımlanmayacağı haberini alır ve bu durum onu oldukça üzer. Kaygusuz o gece bir daha öykü yazmama kararı alır ama ertesi gün yazdıklarına, kendine duyduğu güvenle kitabının anlaşılmadığını düşünmüştür. Yaşanan karışıklık sonradan giderilmiş ve Kaygusuz ilk öykü dosyası *Ortadan Yarısından* ile edebiyat dünyasına ilk eserini katmıştır.

Öykü yazmaya çok küçük yıllarda başlayan Kaygusuz öykü yazmaya herhangi bir kararla başlamamış, öykücü yanını sonradan keşfetmiştir. Annesine yazdığı mektuplara bile “sevgili” ifadesi yerine “menekşe kadın” ifadesiyle başlayan Kaygusuz yazdığı şeylerin bir mektup değil öykü olduğunu zaman içerisinde kavrar. (İMZASIZ, 1995: 9)

Uzun yıllar öykü türünde eserler veren yazar öykülerini *Kitap-lık*, *Adam Öykü*, *Varlık*, *Düşler* dergilerinde öykülerini yayımlamıştır. *Sandık Lekesi* adlı ikinci kitabıyla Cevdet Kudret Edebiyat Ödülü'nü almaya hak kazanır. Öykü üzerine

düşünen, öykü üzerine çalışan yazar kendini her kitapta farklılaştırmayı bir görev edinmiştir.

Edebiyat serüvenine roman türünde eserler yazarak devam eden Kaygusuz ilk romanı *Yere Düşen Dualar*'ı 2006 yılında yayımlamıştır. Roman türünde de ödüllere layık görülen Kaygusuz roman türünde eserler vermeye *Yüzünde Bir Yer* ve *Barbarın Kahkahası* ile devam etmiştir.

Kaygusuz'un yazma serüvenini konu alan *Genç Kalemler* programında Kaygusuz'un özel yaşamı hakkında da bazı bilgilere ulaşırız. Kaygusuz'un öykücülüğünün yanında oyun, senaryo yazarlığı yapmış aynı zamanda resim sanatıyla da ilgilenmiştir. Kaygusuz'un hayatında satrancında önemli bir yeri vardır. Kaygusuz, matematiksel düşünme olmadan sanat üretilemeyeceğini savunur ve doğanın da içinde var olan matematiği zihninde canlı tutmak için satranç oynadığını ifade eder. Kaygusuz satranç bir fayda gözeterek değil doğal bir ihtiyaç olarak oynadığını, içinden çıkamadığı bir kurguyla karşı karşıya kaldığında satranç ya da resim gibi hobilerine yönelerek sorundan uzaklaştığını, kafasını dağıttığını ve zihnini dinlendiğini ifade eder.²

Çalışma düzeninde rehaveti, keyfiyeti sevmeyen Kaygusuz, büyük bir disiplin içinde eserlerini kaleme almaktadır. Yirmi saat boyunca askeri bir disiplin içinde çalışabilen Kaygusuz ertelemekten ve refaftan hoşlanmaz. Çalışma prensiplerinin çok ağır olmasına karşın bundan şikayetçi olmayan Kaygusuz'u arkadaşları takdirle anlatmışlardır.³

Kaygusuz'un çalışma odasında baykuş koleksiyonu bulunur. Yazar, baykuşun huzursuz, insandan hesap sorarcasına bakışlarının kendisini çalışırken dik tuttuğunu ifade eder. Yazarın evde çalışırken dahi bir yere gidecekmiş gibi giyinip çalışması yazıya duyduğu saygıyı da göstermektedir. Yazar sanki baykuşlar kendini izliyormuş gibi düşünerek ve onların sorgulayıcı bakışlarına bile isteye altında kalarak daha içe dönük, sorgulayan metinler kaleme alır. Kaygusuz'un yazma prensipleri yazdıklarına da yansımıştır.⁴

Kaygusuz, öykü ve romanlarının yanı sıra Yeşim Ustaoglu'yla birlikte *Pandora'nın Kutusu* adlı filmin senaryosunu yazmış ve Nezahat Gündoğan ile Kazım Gündoğan'ın hazırladığı *Dersim'in Kayıp Kızları: İki Tutam Saç* adlı belgeselin

² <https://vimeo.com/23144460> (e.t. 20.07.2019)

³ <https://vimeo.com/23144460> (e.t. 20.07.2019)

⁴ <https://vimeo.com/23144460> (e.t. 20.07.2019)

içeriğini üretmiştir (Yener: 2010: 3). Kaygusuz, 2013 yılında yayımladığı *Sultan ve Şair* adlı oyunuyla ve 2019 yılında çıkan *Aramızdaki Ağaç* kitabındaki denemeleriyle romandan sonra farklı edebi türleri de deneyen yenilikçi bir yazar olarak ön plana çıkmıştır.

1.2.Sema Kaygusuz'un Eserleri

1.2.1.Ortadan Yarısından

Kaygusuz'un 1997 yılında çıkardığı ilk kitabı *Ortadan Yarısından* on dört öyküden oluşmaktadır. Kaygusuz bu kitabı daha sonra "kemiksiz duygusal anlatılar" olarak değerlendirmiş ve "haberci bir kitap olmanın ötesine geçmediğini" (Aktaran: Paksoy, 2014: 5) belirtmiştir. Bu sebepten olsa gerek diğer eserleri tekrar tekrar baskı yaparken *Ortadan Yarısından* adlı kitabı tekrar basılmamış ve adeta yok sayılmıştır. Kaygusuz bu kitaptaki birkaç öyküyü ilk gençlik yıllarında kaleme aldığı öykülerden oluşan *Esir Sözler Kuyusu* adlı kitapta yayımlamıştır. Kaygusuz bu kitabıyla Yaşar Nabi Nayır Gençlik Ödülü'ne ve Gençlik Kitabevi İkincilik Ödülü'ne değer bulunmuştur.

1.2.2. Sandık Lekesi

On üç öyküden oluşan ve 2000 yılında basılan *Sandık Lekesi* adlı kitap ise Kaygusuz'un memnun olduğu bir kitaptır ve edebiyat çevresinde bu kitabıyla daha tanınır hale gelir. Kaygusuz bu kitabıyla Cevdet Kudret Edebiyat Ödülü'nü aldı (Kaygusuz, 2000).

1.2.3. Doyma Noktası

Tematik bir bütünlüğün sağlandığı *Doyma Noktası* adlı kitap 2002 yılında çıkmıştır. Kitaptaki dokuz öyküde açlık, doyum, doyumsuzluk ya da susuzluk gibi temalar üzerinde yoğunlaşmıştır (Kaygusuz, 2002).

1.2.4. Esir Sözler Kuyusu

Lise yıllarında öykü yazmaya başlayan Kaygusuz ilk öykülerini yayımladığı *Esir Sözler Kuyusu* 2004 yılında yayımlanmıştır. Kaygusuz ilk öyküleriyle yüzleşmek için yayımladığı bu kitabın ön sözünde öykü poetikasına dair bilgiler vermiştir (Kaygusuz, 2004).

1.2.5. Yere Düşen Dualar

Kaygusuz'un ilk romanı olan *Yere Düşen Dualar* 2006 yılında yayımlanmıştır. Kaygusuz'un ilk romanı çeşitli dillere çevrilmiş ve çevrildiği dillerde de ödül almayı başarmıştır. "Üzüm" ve "Altın" isimli iki bölümden oluşan romanda bölümler

birbirine ince bir işçilikle bağlanmıştır. Kaygusuz bu ilk romanıyla pek çok eleştirimenin dikkatini çekmiştir (Kaygusuz, 2006).

1.2.6. Üşüyen/ Efsiri

Kaygusuz öykülerinden bazıları seçilerek oluşturulan kitap 2008 yılında Türkçe ve Kürtçe iki dilli olarak basılmıştır (Kaygusuz, 2008).

1.2.7. Yüzünde Bir Yer

Kaygusuz'un 2009 yılında çıkan ikinci romanı olan Yüzünde Bir Yer Avusturya Kultur-Kontakt kurumu tarafından onurlandırılmıştır. Yazar birçok kültürde mit olan Hızır'ı, incir ağacını ve Dersimli bir karakteri romanın ana kahramanı yaparak okuyucuya ilgi çekici bir okuma zevki yaşatmıştır (Kaygusuz, 2009).

1.2.8. Karaduygun

Kaygusuz'un 2012 yılında yayımlanan kitabı Karaduygun şair arkadaşı Birhan Keskin'in hayatından bir kesit sunarken buna başka öyküler, Kaygusuz ile Keskin'in bazı anıları, kitabın yazılma süreci de eklenir. Yedi hikayeden oluşan kitap öykülerin hem iç içe hem de parçalı bir yapı göstermesi bakımından diğer öykü kitaplarından ayrılır. Kaygusuz öyküye uzun bir ara verdikten sonra *Karaduygun* kitabıyla öykücülüğünde durmadan yeni bir tarz denediğini bir kere daha gösterir. Kitabı yayımlayan Metis yayımları kitabı anlatı olarak isimlendirmesi de kitabın tam olarak öykü türünde yazılmadığını ispatlar niteliktedir (Kaygusuz, 2012).

1.2.9. Sultan ve Şair

Kaygusuz tiyatroyla da gençlik yıllarından itibaren yakından ilgilenmiştir. Kaygusuz'un 2013 yılında çıkardığı Sultan ve Şair Kaygusuz'un ilk oyunu olarak okuyucuyla buluşur (Kaygusuz, 2013).

1.2.10 Barbarın Kahkahası

Yazarın 2015 yılında yayımladığı üçüncü romanı Barbarın Kahkahası bir motelde yaşayan insanlar üzerine kurulmuştur. Kaygusuz bu kitabında motel üzerinden bir ülke insanlarını yansıtmıştır (Kaygusuz, 2015).

1.2.11. Aramızdaki Ağaç

Kaygusuz'un Şubat 2019 da çıkardığı kitap düz yazılardan oluşuyor. Yirmi adet düz yazıyı içinde bulunduran kitap Kaygusuz külliyyatı içinde ayrı bir yere sahip olacak gibi görünüyor (Kaygusuz, 2019).

1.3. Edebi Kişiliği

Kaygusuz, çocuk yaşlarda yazmaya başlamış ve yazıyla olan ilişkisini kendiliğinden gelişen bir oyun alanı bir oyun dünyası olarak görmüştür. Kaygusuz'un yazdıklarını atmayan, onlara yazı muamelesi eden annesi yazarın hayatında yazmanın bir tutku halini almasına da yardımcı olmuştur. Kaygusuz annesinin bu tavrının yazıyla kurduğu ilişkinin ciddiyet kazanmasında büyük katkısı olduğunu ifade eder. Kaygusuz yazıyla kendini ifade etmenin büyüüne küçük yaşlarda kapılmıştır.⁵

Kaygusuz'un yazın hayatında annesi kadar önemli temel taşlarından biri de babaannesidir. Kaygusuz bir söyleşide babaannesinden şöyle bahsetmiştir:

“Benim ilk ustam babaannemdi. Evimizdeki rasyonel akli gerçek üstü başka bir akılla buluşturan masalcım. Büyülere inanan, inançlı, emekçi bir kadındı. Onu topu yılda on beş gün görebilirdim. Ama o kısacık zaman dilimlerinin bütün çocukluğumu kaplayacak esrarengiz bir havası vardı. Babaannem, Azrail'in kapılarını tıklattığından, Hızır'la İlyas'ın eve bereket getirdiğinden söz ederdi. Başka bir alemin olanaklarını bana o sundu. Adalet, zalimlik, iyilik gibi zorlu kavramları düşünmeye babaannemle başlamıştım.” (Öztop, 2006: 50)

Kaygusuz'un duygu ve düşünce dünyasının gelişmesinde, çeşitli sorgulamaları yaşamasında babaannesi önemli bir rol oynamıştır. Yazarın çocukluk yıllarından itibaren babaannesiyile kurduğu ilişki yaratıcılığı besleyen ana kaynaklardan biri haline gelmiştir.

Kurgusal metinler yazmaya ise lise yıllarında başlayan yazar üniversite yıllarında tiyatro oyunculuğu yaptığı sıralar bolca oyun okuyan Hugo Von Hofmannstall'in oyunlarından etkilenen yazar kurguya da tiyatro metinleri sayesinde daha fazla yaklaşmış piyesler ve radyo oyunları yazmıştır. (Öztop, 2006: 50) Tüm bunlar Kaygusuz'u hem içine girmek istediği edebiyat dünyasına da adım adım yaklaştırmış. Kaygusuz beş öyküsüyle Yaşar Nabi Nayır Ödülü'nü kazandığında ise yazmak onun için kalıcı bir edebi eser üretmek amacını taşıyan yegane bir eylem haline dönüşür.

Kaygusuz için yazmak aynı zamanda zamanı da durdurmak anlamına geliyor:

“YAZMAK DURDURUYOR. Yazarken kaç yaşındaysam, o tarihte kalıyorum. Bir fotoğraf karesindeki yüzlerin hiç değişmediği gibi. Zamanın bir yerinde, göz kırpması denli kısa bir anda veya ta çocukluğa varan uzun bir anımsayıta aydınlanan bir oluş, içine sokulduğu zamanı tam anlamıyla donduruyor. Dışarıda akıp giden süreğenlikten alıkonulmuş, kendi dakikalarını kuran hayali bir zemberek geriliyor içimde. O halde durmam gerekiyor. Nasıl ki -şu anda- bu satırları okurken, yazarkenki halim gözünüzde beliriyorsa; şu noktalı

⁵ <https://vimeo.com/23144460> (e.t. 20.07.2019)

virgülden sonrası, nasıl ki sizin için dizili bir yazı, benim için derin bir boşluksa, ben hala o boşluğun önünde yazarkenki halimle durmaktayım. Hiç büyümeden...” (ESK, 9).

Kaygusuz, sürekli olarak yazmış ve yazmak eylemi üzerine de kafa yormuş bir yazardır. Kaygusuz yazma eylemini bazı zamanlarda kibirlilikten ayıramadığını, yazdıkça kendini içinden çıkılmaz bir çukura çekilen bir zavallı gibi hissettiğini söylemekten çekinmez. Kaygusuz en alçakgönüllü olduğu zamanlarda bile yazının küstahlığına kapıldığını ve bu küstahlıktan kurtulmak için çareyi yine yazıda aradığını ifade eder. (ESK, 9)

Kaygusuz yazdığı şeyle bütünleşmek, ona karışmak, yazdığında var olmak ister ve bunu şöyle ifade eder: “Aslında ne gördüğümü değil ne olduğumu yazmak istiyorum, ben; neyi yazıyorsam onun ta kendisi olmayı ya da. Bir kabuksa kabuk, bir tüyse tüy, bir kişiye o kişi olmanın tuhaf şizofrenisine kapılmayı...” (ESK, 10)

Kaygusuz, kendi edebiyatı sorgularken klişe sorulardan sakınmış ve “kitaplarını kütüphanesinden çekip çıkardığında orada bir eksiklik oluşup oluşmayacağı” sorusuna ehemmiyet vermiştir. Kaygusuz bu soruyu kendine çekinmeden sorabilmenin nedenini “yumurta büyüklüğünde olduğuna inandığım bir tutku taşıyorum göğsümde” diyerek içinde yazma tutkusuna işaret etmiştir. Bu tutkuyu en iyi şekilde taşıyabilmek için kaygı da duyan yazar her zaman temkinlidir (ESK, 10).

Kaygusuz *Esir Sözler Kuyusu* adlı kitabında yayımlanan “Yüzeysel Şeyler” öyküsüne “Varlık dergisinde üstat bir yazardan okuduğuma göre, yaşadıklarını hiç yaşamamış bir şeye çevirmeliymiş yazar. O zaman, yazılanlar, yaşanma ihtimali yüksek yeni bir hakikate bürünürmüş. Ama tutamıyorum kendimi (ne yalan), anlatacaklarım satırı satırına doğru, yemin ederim.” (ESK, 25) ifadeleriyle başlar.

Öykünün askeri bir lojmanda geçmesi, kahraman anlatıcının çocuksu bir dille olanları anlatması anlatıcı ses ile yazar arasındaki mesafeyi oldukça kısaltır. Ama Kaygusuz kendisiyle yapılan bir söyleşide öykü yazmak üzerine şu ifadeleri kullanır:

“Kastettiğim şey kendini yazmak değil, duygularını yazmak. Bugüne kadar özyaşamsal bir tek olayı öyküleştirmedim. Bundan hem kaçınır hem de rahatsız olurum. Ancak öykü yazarken duygularımı saklamam. Çünkü ruhuma baktırmak için yazıyorum.” (Sevinç, 2002: 36)

Kaygusuz kimi öykülerinde yaşamadıklarını yaşamış gibi kurgularken anlatıcı sesi de kendine yaklaştırmıştır. Yazarın biyografisini bilen okur, yaşananları yazarın birer anısı olarak yorumlayabilir ama Kaygusuz söyleşilerinde kendi başından geçen hiçbir olayı kurgulaştırmadığını dile getirmektedir (Sevinç, 2002: 36). Kaygusuz, yaşadıklarını, anılarını yazmadığı ve yazmayacağını ifade ederek kendi yazı prensiplerinden birini de açık etmiş olur.

Kaygusuz, ilk kitabı *Ortadan Yarısından* yayımlandığında içine bir hüznün çökmüş ve uzunca sessizleşmiştir. İçinde ne sevinç ne de heyecanı hissetmeyen yazarın durumu yayınevi yöneticilerini de şaşırtmıştır. Kaygusuz, kitabı alıp sersemleşmiş bir halde uzunca yürümüş ve içinde bulunduğu anı şöyle ifade etmiş: “Beni “dışarıdan” yalıtın durmaklığımın, satışa hazır bir nesneye dönüştüğünü görmek basbayağı üzmüştü beni.” (ESK, 10)

Yazmak bir noktada kendine açığa vurmak, kendini bilinçaltını bir noktada teşhir etmek demektir. Kaygusuz da kendi tekilliği içinde yazdıklarını paylaşarak o tekillikten çıktıklarını görmüş ve kişiselliğini topluma sunmak onu rahatsız etmiştir.

Kaygusuz kütüphanesi olan bir evde yetişmiş ve okuma alışkanlığını da küçük yaşlarda kazanmıştır. Her yazar gibi Kaygusuz’un da edebi kişiliğini ve yazma serüvenini etkileyen yazarlar ve kitaplar vardır. Kaygusuz bir söyleşisinde kendi yazınına ilham olan isimleri şöyle sıralar: Kürşat Başar, İnci Aral, Wolfgang Borchert, Margureite Duras, O. Henry, İshio Kazua, Orhan Pamuk, Pis Sultan Abdal, Pablo Neruda, Edip Cansever, Attila İlhan. (İMZASIZ, 1995: 10)

Başka bir söyleşi de ise Kaygusuz içinde yer eden üç kitabın isimlerini sıralar: *Yeraltından Notlar*, *Malte Laurids Brigge’nin Notları*, *Maldoror’un Şarkıları* (Öztop, 2006: 50)

Kaygusuz tiyatroyla da yakından ilgilenmiş ve pek çok oyun okumuştur. Kurguyu, sahneyi, daha çok göstermeye yatkın olan anlayışının temelini okuduğu oyunlardan almıştır. En çok etkilendiği oyun yazarı Hugo von Hofmannsthal’dır.

Kaygusuz’un gerek öykülerinde gerek romanlarında yaratıcılığını gösterdiği en önemli alanlardan biri de kendine has kurduğu dildir. Kaygusuz dil anlayışı ile kendine has bir tarz geliştirmiştir. Edebiyata öykücülükle başlayan yazar romanlarını yazarken de öykü alışkanlığından kalma bir üsluba devam eder. Kaygusuz romanlarını da tıpkı öyküleri gibi “sözcük” yazmıştır. Yazar her bir sözcüğün tınısına kulak verir.

Kaygusuz, kendine haz veren ve kendi diline kaynaklık eden, yön veren dil seçimlerine baktığında “kurumsallaşmış edebiyatın” önümüze serdiği kuralların dışında, alışıldık gramere yaslanmayan, yazarın adeta karnında çıkmış, ondan doğmuş; adeta yeniden yaratılmış ve bakir, bakire olması gibi ortak noktaları olduğunu görmüş ve kendisi de böyle bir dil kurmaya çalışmıştır. Kaygusuz’a göre yazarın yeniden doğurduğu bu dil kuralların karşısında olmasına rağmen bozuk olarak değerlendirilemez, ona göre kurulan bu dil kusurlu ama bir o kadar da güzeldir.⁶

⁶ <https://vimeo.com/23144460> (e.t. 20.07.2019)

Kaygusuz dili yaratıcılığın bir alanı olarak görür ve tüm metinlerinde kendine has bir üslup yakalamaya çalışır. Sevengül Sönmez Kaygusuz'un dilini şöyle anlatır:

“Dil üstünde üretmeye devam eden bir yazar. Kendi yarattığı “kışlangıç” diye bir sözcüğü var mesela. “Yülerzik” diye bir sözcüğü var tümüyle kendi yarattığı bir sözcük ya da işi barlanmış bir tas derken barlanmak eylemini, içitmek eylemini Anadolu’da duyduğu şekliyle bugünün metinlerine rahatlıkla yerleştirebilen bir dil anlayışı var. Yani yeni sözcükler üretmekten, dolaşıma yeni sözcükler katmaktan ya da uygun sözcüsü ararken yelpazesini genişletmekten hiç çekinmeyen bir yazar.”⁷

Kaygusuz başka bir söyleşi de yazı hakkında görüşlerini belirtirken yazıyı bir var oluş meselesi olarak gördüğünü ve kendiliğinden oluştuğunu söyler. Kaygusuz’a göre insan ya dille var olur ya da dilde var olandır. İnsan bulur, keşfeder ve böylelikle ad verir. Bir şeyi isimlendirmeden o şeyin varlığından söz edilmez. En azından zihinde o şey yoktur. Bu sebeple yazara göre yazmak keşfetmek, açığa vurmak, var olmak demektir.⁸

1.4. Öykücülüğü

Kaygusuz, edebiyat dünyasına öykü türüyle giriş yapmış ve öykü yazmaya da lise yıllarında başlamıştır. Kaygusuz öykü yazmasının sebebini bir söyleşide şöyle açıklar:

“Öykülerin doğru ilişkilerin beni beslemesiyle ortaya çıktığını düşünüyorum. Başlangıçta sevgi duyduğum insanlar beni etkiliyor, güdülüyordu. Böylece birkaç yıl öncesine kadar öykü yazmayı bilmeden, kendimi denediğimi anladım. Sonraları insanın kendine bulaştırdığı durum ilgimi çekti. O duruma bulaştırıldığımızı inanıyoruz. Yaşantımızdan bir şeyler anlatırken önce “düşüğümüz durum”, “altından kalktığımız durum”, “ders verdiğimiz durum”, “kapattığımız durum”ları anlatıyoruz. Durumun, davranışın kendisi bizleriz aslında. Yaratıyor, yaşıyor ve paylaşıyoruz. Benden ve birilerinden çıkan binlerce durum, peşimi bırakmıyor. Mutlaka anımsama ve karalamalarla karşıma çıkıyor. Öykü yazmaya yeni başladım, kendimi anlamaya da henüz başlamış oldum.” (İMZASIZ, 1995: 9-10)

Kaygusuz, öykü türünün insanı kendini tanımasında ve anlamasında etkin bir işlevi olduğunu düşünür. Kaygusuz, psikoloji bilimi ile öykü türünün aynı yüzyılda gelişme göstermesinin tesadüfi olmadığını düşünür. Psikolojinin insan laboratuvarına giren en son bilim olması Kaygusuz’a göre insanın en son kendini tanımaya başlamasıyla alakalıdır. Bireyin üzerine yoğunlaşan, bireyi güç bir sınava sokarak kötülüklerle yüzleşmesini isteyen inanç sistemi insanları bireye dönük, içe dönük öyküler

⁷ <https://vimeo.com/23144460> (e.t. 20.07.2019)

⁸ <http://www.remzi.com.tr/kitap-gazetesi/yazi-icimde-sadece-turkce-degildir-1> (e.t. 15.04.2019)

yazmasına sebep olmuştur. Kaygusuz'un ifadesiyle; "Yani insanı ilk şaşırtan, yine insanın kendisi, yine insanın öyküsü oldu." (İMZASIZ, 1995: 10)

Kaygusuz öykü yazarak kendini anlamaya, kendini keşfetmeye daha fazla yaklaşır. "Kendi zamanını yaratmak isteyen yazarın elinde en güzel malzemenin öykü" olduğunu düşünen yazar öyküyle insanın kendi gerçeğine ulaşabileceğine inanır.

Kaygusuz, öykü okuma ve yazmanın kendine kazandırdıklarını şu ifadeler ile açıklar:

"Öykü okumanın ve öykü yazmanın, çözümleme yeteneğini çoğaltan bir etkisi var. Kişileri, durumları, olayları nedenleriyle birlikte değerlendirme çabukluğu kazandırıyor. Örneğin 'nefret' kavramının alt başlıklarında sevgisizlik, öç, ihanet, gibi alt kavramları ararız. Çünkü yaşamımız, nefret dolu bir adamı/kadını başlı başına sevimsiz bir tip olarak algılatır. Oysa nefretin içeriğinde tutku, imrenme, övgü ve hatta sevgi de olabilir. İşte öykü bizi bu klişe tiplerden koruyan bir türdür. Karşıma yeryüzünde tek olan gerçek bir insan çıkarır, o insanın başından geçenler hepimizin başından geçse de öykü içinde kazandığı özerklikten ötürü genellemelerden sıyrılıveririz." (Sevinç, 2002: 36)

Yazar, öykünün insan ruhunu çözümlemede iyi bir araç olduğunu ve insanın bireye yaklaşımını değiştirecek güçte olduğunu düşünmektedir. Öykü okudukça öykü anlayışında değişimler yaşadığını söyleyen yazar, sözcüklerle ilişkisinin farklılaştığını, "önceden sözcüklerin büyüüne kapılmıştım; onların başlı başına görüntüler, sesler evreni olarak algılıyordum. Sonra sözcüklerin statik değerleri, gündelik kullanımdaki geçerliliği ağır bastı. Şimdi ise bu statik değerler ile büyük arasında gidip geliyorum" diyerek ifade eder. (Sevinç, 2002: 36)

Kaygusuz'un dilde yaşadığı bu değişim öykü tarzını da etkilemiş ve öyküleri düşsel gerçekçi, fantastik bir boyut kazanmıştır. Önceleri öykü kısacık olmalı diye düşünen yazar yaşadığı dönüşümle bu düsturundan vazgeçtiği görülür.

Kaygusuz öykülerinde dikkat çeken noktalardan biri de telefon, televizyon, bilgisayar gibi elektronik eşyaların bir iki öykü dışında pek rastlanmamasıdır. Kaygusuz hayatı öykülerine koyarken bazı eşyalardan uzak durmuştur. Bir söyleşi de Kaygusuz'a bu durumun nedeni sorulduğunda yazar telefonda, bilgisayardan uzak münzevi bir hayat yaşamadığını fakat, farkında olmadan öykülerinde "ev robotlarından" uzak durduğunu, gerekli gördüğünde öykünün doğal akışı içinde kullandığını, telefon bilgisayar gibi gündelik öğelerden uzak durmasına rağmen öyküsünün hayata dönük bir öykü olduğunda da ısrarlı olduğunu belirtmiştir. Yazarın bu öğelerden öykülerden uzak durmasının nedeni bir karmaşayı çağrıştırmasıdır. (Sevinç, 2002: 38)

Kaygusuz öykülerinde geçmişten, güncel olandan, gündem de olandan uzak durur. O öykülerinin ne zaman okunursa okunsun 'şimdi'yi anlatmasını ister. Kaygusuz bunu şöyle anlatır: "Son günlerde bir sürü insan kendini köprüden atıyor diye, öykü

yazmam. Beni ilgilendiren dünyanın bütün kentlerinin en kalabalık ve en yüksek köprüsünden atlamaya iten o duygudur.” (Sevinç, 2002:38)

Kaygusuz evrensel bir duyguyu yakalama peşindedir. Toplumsal olaylara duyarsız değildir ama bu olayları anlatırken bunu kendi dünyasında kavramsallaştırarak anlatır ki öykü yıllar sonra okunsa dahi yazıldığı zamanın duygusunu şimdi yaşıyormuş gibi verebilsin, ister.

Kaygusuz öykülerinde genellikle hayatın her alanında karşılaşılabileceğimiz insanlara rastlarız. Kaygusuz ne tek bir cinse ne de tek bir türe ağırlık vermiştir. Erkeği, kadını, bitkiyi, hayvanı, öykülerinde anlatan yazar bu durumu şöyle ifade eder: “Bildiğim kadarıyla benim yazımda kadınlar, erkekler ve çocuklar ve atlar ve üzüm kütükleri ve köpekler, pisi balıkları ve rüzgar türleri ve dağlar eşit ağırlıklı olarak kelimelere dağılırlar.”⁹

Kaygusuz’un kitaplarında çeşitli bağlantılar yakalamak mümkündür. Kaygusuz’un ilk kitabı *Ortadan Yarısından*’da aynı isimle bir öykü bulunmaz. “Ortadan Yarısından” adlı öykü ikinci kitap olan *Sandık Lekesi*’nin ilk öyküsüdür. Aynı durum *Sandık Lekesi* için de söz konusudur. *Sandık Lekesi* adlı öykü ise üçüncü kitap olan *Doyma Noktası*’nın ilk öyküsüdür. Kaygusuz, en başından planlayarak öykü kitapları arasında bir bağlantı kurmuştur ve bunu neden yaptığını bir söyleşi de şöyle ifade eder:

Öykünün çağımızın hızına uygun, başlı başına bağımsız bir tür olduğunu düşünüyorum. Çok deneysel, form olarak da çok özgür, ayrıca kendi sözlü geleneğimizde hikâye anlatıcılığından gelen oldukça köklü bir deneyime sahip. [...] Bu sürekliliği bir şekilde göstermek istedim. Farkında olarak yaptığım bir şeydi; “şimdilik böyle olsun” diye değil. İlk Öyküyü yazmaya başladığım anda almıştım bu kararı.” (Aktaran: Leylan Yener: 2010: 6)

Kaygusuz yazmanın sürekliliğine önem vermiş, kendini mecbur hissettiği için değil ama yazımına süreklilik kazandırmak amacıyla böyle bir oyuna kalkıştığını ifade etmiştir. Kaygusuz 2016 yılında kendisiyle yapılan bir söyleşide öykü isimleriyle yaptığı bu oyunun kendisine sonradan sıkıcı geldiğini belirtir.¹⁰

Öykü kitapları arasında tek bağlantı öykü ve kitap isimleri değildir. Leylan Yener Kaygusuz üzerine yaptığı çalışmada bazı öykülerde tekrar eden imgelerin olduğunu tespit etmiştir. “Kuyu” imgesinin hem *Doyma Noktasında* “Çatlak Yerlerin Kuyusu” adlı öyküde hem de *Esir Sözler Kuyusu* adlı kitaptaki “Esir Sözler Kuyusu” öyküsünde geçtiği, “yılan” imgesinin ise *Ortadan Yarısından* adlı kitapta ki “Yılanlar” öyküsü,

⁹ <https://www.metiskitap.com/catalog/interview/36284> (e.t. 15.03.2019)

¹⁰

https://www.academia.edu/28173630/Fark_Yery%C3%BCz%C3%BCn%C3%BCn_Bence_En_B%C3%BCy%C3%BCk_Dersidir_Sema_Kaygusuz_S%C3%B6yle%C5%9Fi_Fatih_Altu%C4%9F
(e.t. 15.06.2019)

Sandık Lekesi'ndeki "Engereğin Oğlu" ve *Doyma Noktası*'ndaki "Çatlak Yerlerin Kuyusu" adlı öykülerde farklı anlamlarda kullanıldığını görürüz. (Yener, 2010: 7)

Bu bağlantıların dışında Kaygusuz'un bazı karakterleri arasında da bağlantı kurulabilir. *Ortadan Yarısından* adlı kitaptaki "Üşüyen" ve "Siyah Top" adlı öykülerdeki erkek karakterler "beyazgömlü" olarak anılırlar. "Beyazgömlü" öykülerde modern erkeği temsil etmektedir ve iki öyküdeki erkek karakterlerin çizilen profilleri arasında bir paralellik kurulabilir.

Aynı bağlantı *Ortadan Yarısından*'da bulunan "Dilenci" öyküsündeki Berfu karakteri ile *Doyma Noktası*'nda bulunan "Sandık Lekesi" öyküsündeki İpek karakteri arasında da kurulabilir. "Dilenci" öyküsündeki Berfu çocukluğunda çekirge biriktiren ve çekirgelerin ölümüne sebep olan karakterken, "Sandık Lekesi" öyküsünde İpek ise böcek biriktiren ve biriktirdiği böcekleri ölmesine göz yuman bir çocuk karakterdir.

Kaygusuz, 2016 yılında kendisiyle yapılan söyleşi de öykü kitapları arasındaki "sızmaların" ve bağlantıların sebebinin en yalın haliyle yaşantı olduğunu ifade eder. Kaygusuz'a göre "ruhsal ve zihinsel izlek gölge gibi durmadan yazarı takip eder."¹¹

Kaygusuz, "haberci bir kitap olma özelliğinin ötesine geçemiyor" diye nitelendirdiği *Ortadan Yarısından*'da ağırlıklı olarak yalnız, ruhsal açıdan acı çeken elit insanların olduğunu görürüz. Topluma uyum sağlayamamış kişilerin hayatlarından kesitler sunan bu kitapta yabancılaşma, yalnızlık, öç, nefret gibi temalar ağırlıktadır. Daha çok içsel dünyaya odaklanan öyküler bireyi, duygularını ve düşüncelerini ön planda tutar. Kaygusuz "Ağacın Gözüne Bakmak" adlı söyleşide ilk kitabı için şu ifadeleri kullanır:

"İlk kitabım eleştirilenlerden pek övgü almadıysa da genç yazar olarak basın epey ilgilendi benimle. Halbuki çıkışım zayıftı. İlk kitaptaki dil cesaretini, deneyselliğini, arayışı hala seviyorum ama öykülere bütünlüklü olarak baktığımda, lise çağlarımda yazdığım öyküler daha özentisiz, daha estetikti. Onları geç yayımladığım için çok pişmanım."¹²

Kaygusuz lisede yazdığı öykülerden oluşan *Esir Sözler Kuyusu* adlı kitaba sahip çıkarken ilk kitabı *Ortadan Yarısından*'ı ise unutturmuştur. *Ortadan Yarısından* adlı kitabın günümüzde baskısı bulunmamaktadır.

Ortadan Yarısından 'da bazı öykülerin fantastik denebilecek bir tarzda yazıldığını görürüz. Kaygusuz bu öyküleri için *Esir Sözler Kuyusu*'nun "İlk Söz"ünde "gerçekliğe

¹¹

https://www.academia.edu/28173630/Fark_Yery%C3%BCz%C3%BCn%C3%BCn_Bence_En_B%C3%BCy%C3%BCk_Dersidir_Sema_Kaygusuz_S%C3%B6yle%C5%9Fi_Fatih_Altu%C4%9F (15.06.2019)

¹² <https://oggito.com/icerikler/sema-kaygusuz-agacin-gozune-bakmak-/3405> (15.01.2019)

pamuk ipliğiyle tutunan, fantastik kurgulu öykülerimi 80’li yıllara özgü bunaltıdan kaçınmak niyetiyle yazdığımı fark ediyorum.” der. (ESK,11)

Kaygusuz ikinci kitabı *Sandık Lekesi*’nde ise ilk kitabının aksine çoğunlukla halktan ve toplumsal kişileri ele alır. Her an karşılaşılabileceğimiz, halkın içinden öykü karakterlerinin başından geçen olaylardan ziyade kırılma anlarına odaklanılır. Öyküdeki olaylar halkın arasında nasıl geçiyorsa aynı doğallık içinde öykülere yansıtılmış, Kaygusuz halkı iyi okumuş ve gözlem yeteneğini öykülerde kullanmıştır.

Cevdet Kudret Edebiyat Ödülü’ne layık görülen kitap Kaygusuz’un uğurlu kitabıdır. Kaygusuz her öyküde farklı bir biçim denemiş ve kitap ödülü alınca kitaba daha da inanmıştır.¹³

Kaygusuz, *Sandık Lekesi*’yle ilgili şunları söylemiştir: “*Sandık Lekesi* benim uğurlu bir kitabımdır ve Cevdet Kudret Edebiyat ödülünü almak bana müthiş bir özgüven verdi. Fakat *Sandık Lekesi* o kadar cazibeli bir kitap ki o kadar sevildi ki ben kendim *Sandık Lekesi*’ni sevmemeye başladım. Ama *Sandık Lekesi*’nin benim üzerimde kalmasını da istemiyorum çünkü bu benim henüz ikinci kitabım ve ben henüz daha yirmi sekiz yaşımdayım.”¹⁴

Kaygusuz, *Sandık Lekesi*’nin çok sevilmesinin ve beğenilmesinin henüz ikinci kitabı olması sebebiyle üzerinde rahatsız edici bir duygu bırakmasından şikayetçidir. Fethi Naci’nin eşi Lale Kalpakçıoğlu ise *Sandık Lekesi* için şunları söylemiştir:

“Eşim Fethi Naci altını çize çize, notları ala ala bir kitap okuyor. Bu olağan bir tablo gerçi ama yüzünde o hep çok sevdiği çok beğendiği kitapları okurken ki ifade vardı. Lale, dedi nefis bir hikaye kitabı okuyorum bunu mutlaka okumalısın. *Sandık Lekesi*’ni okuduğum zaman gerçekten çok heyecanlandım. Elif’in E’si’ni okuduğumda kahkahalarla güldüğümü hatırlıyorum. Müthiş bir sosyolojik saptama vardı orada. Erkek egemen toplumuz ya kadının zekası, kurnazlığıyla o egemen erkeği nasıl alt edip istediğini yaptırdığını, Anadolu kadınının bu olağanüstü yeteneğini çarpıcı ve çok güzel bir şekilde ortaya koymuştu.”¹⁵

Kaygusuz, eleştirmenlerin aksine kitabını ve beğeni toplayan “Elif’in E’si” adlı öyküyü beğenmediğini söyler:

“Ben o öyküyü sevmiyorum, o öyküyü çok klasik buluyorum bir daha da öyle bir öykü yazmak istemiyorum. Ama insanlar çok sevince tuhaf bir şekilde ben de tepkisel bir şey oldu. Kendi kitabımdan rahatsız oluyorum, beğenmiyorum.”¹⁶

¹³ <https://oggito.com/icerikler/sema-kaygusuz-agacin-gozune-bakmak-/3405> (15.01.2019)

¹⁶ <https://vimeo.com/23144460> (e.t. 20.07.2019)

Kaygusuz'un kendi eserine karşı duyduğu bu tepki oldukça doğal ve anlaşılabilir bir durumdur. Kaygusuz daima kendini aşmak isteyen bir yazardır bu sebeple yazın hayatına yıllarını verdikçe yazdıklarını beğenmemeye, klişe bulmaya başlar. Çünkü durmadan kendini yenileyen bir öykü anlayışına sahiptir.

Kaygusuz üçüncü öykü kitabı *Doyma Noktası*'nın çıkarırken *Sandık Lekesi*'ni “al aşağı eden bir kitap” yazma düşüncesiyle ortaya çıkmıştır. Öykülerin açlık, doyum, doyumsuzluk gibi ortak bir tema etrafında buluşması tesadüfi değildir. Kaygusuz bu kitabında “Bir doyum noktası var mı?” sorusunun cevabını aramıştır.

Kaygusuz bir söyleşisinde bu kitabı yazarken cezaevlerinde açlık grevleri olduğunu, duyarlılığın öyküde farkında olmadan sızdığını ve bir süre sonra yazdığı öykülerde temanın açlık, doyum doyumsuzluk gibi noktalar üzerinde birleştiğini ifade eder.¹⁷

Öykü karakterlerinin ortak noktası kiminin ruhsal kiminin fiziksel kiminin ise cinsel açlık içinde olmalarıdır. Karakterler bu açlığa karşılık sürekli doyum sağlama içindedirler ama birçoğu bu doyuma ulaşamaz. Hepsinin içinde bir boşluk, bir eksiklik olan karakterler bu eksikliği gidermek için arayış içindedirler.

Kaygusuz bir söyleşisinde *Doyma Noktası* için şunları söylemiştir: “*Doyma Noktası*’ndaki öyküler daha olgun, daha derinliklidir. Ama *Sandık Lekesi*’nin albenisiyle gölgelenmiştir biraz. Okur olarak sorsalar, ben de *Doyma Noktası*’nı seçerim.”¹⁸

Kaygusuz, *Doyma Noktası*’ndaki öykülerin daha sıkı örülmüş olduğunu kabul eder ve bu kitaptaki “Sülün” öyküsünü örnek vererek onun gibi öyküler yazmak istediğini ifade eder.¹⁹ Kaygusuz, *Doyma Noktası*’nı gerek dili gerekse öykü tarzı açısından önceki iki kitabından daha nitelikli bulmakta ve tarzının bu kitapla birlikte daha da oturduğunu düşünmektedir.

Esir Sözler Kuyusu adlı dördüncü kitabında ilk gençlik çağına ait öykülerini yayımlayan Kaygusuz kitabın ilk sözünde şunları ifade eder:

“Az sonra okuyacağımız *Esir Sözler Kuyusu*’nun bir bölümü, ilkençlik çağında, okunaksız bir elyazısıyla güncelere yazdığım, bir bölümüyse dergilerde yayımlanıp kitaplaşmamış ve ilk kitapta yayımlanmış bazı öykülerden oluşuyor. Cümle bozukluklarını düzeltmek ve

¹⁷https://www.academia.edu/28173630/Fark_Yery%C3%BCz%C3%BCn%C3%BCn_Bence_En_B%C3%BCy%C3%BCk_Dersidir_Sema_Kaygusuz_S%C3%B6yle%C5%9Fi_Fatih_Altu%C4%9F (e.t. 15.06.2019)

¹⁸ <https://oggito.com/icerikler/sema-kaygusuz-agacin-gozune-bakmak-/3405> (15.01.2019)

¹⁹ https://www.academia.edu/28173630/Fark_Yery%C3%BCz%C3%BCn%C3%BCn_Bence_En_B%C3%BCy%C3%BCk_Dersidir_Sema_Kaygusuz_S%C3%B6yle%C5%9Fi_Fatih_Altu%C4%9F (e.t. 15.06.2019)

fazlalıkları atmak dışında, sözcük seçimlerine, tekrarlara ve şimdi tercih etmeyeceğim sözdizimlerine müdahale etmeden yayıma hazırladım *Esir Sözler Kuyusu*'nu. Kısacası hiçbiri son dönem öykülerim değildir. Elbette ki her yazarın yayımlamadığı bir iki öyküsü vardır. Ama benim için ilgi çekici olan, şimdiki anlayışla saf ve derin bulduğum, -bence- ilk kitaptaki kimi öykülere göre epey aşkın olan bu öyküleri, nasıl bir korkuyla yayımlamadığımdır? Kız çocuğundan genç kadına geçiş evresini, tek başına hayata başlama tedirginliğini açımlayan, dişillğin kimyasını çözmeye uğraşan kimi grotesk, kimi ironik olan bu öyküler, zamanında beni neden utandırmıştı?" (ESK, 12)

Kaygusuz sorularının cevabını kurumsallaşmış edebiyat topluluğundan hem fazla muhafazakar oluşu hem de yaşlı yazarların farkında olmadan genç yazarları belli kurallara bağlı kalma konusunda baskısından kaynaklandığı düşüncesiyle yanıtlamıştır.

Kaygusuz, otuzlu yaşlarında ilk gençlik öykülerini yayımlayarak "fazla ileri gittiğini" kabul eder fakat o şimdiki öykü anlayışına kaynaklık eden öykülere sırtını dönmek yerine onları sırtlanmayı tercih etmiştir. İlk gençlik öykülerindeki dilin şu an oluşturmakta olduğu dile analık ettiğini düşünen yazar bu öyküleri yayımlayarak bir zaman ki cesaretsizliğiyle kırdığı genç kıızı, kendini, kendine affettirme isteğidir. (ESK,13)

Esir Sözler Kuyusu üzerine yazılmış bir yazıda "İlk Söz" de Kaygusuz'un edebiyatının yapı taşlarını ortaya koymaya çalışması, öykü serüveni boyunca kullandığı malzemelerin, dilin imkanlarını, nasıl aşamalardan geçtiğini gün yüzüne çıkarmasının sebebi olarak yazarlığını temellendirme ihtiyacının yattığı belirtilir. (Şahinoğlu, 2004: 156)

Esir Sözler Kuyusu'nda ben anlatıcının ve çocuk dilinin kullanıldığı öykülere rastlarız. Bir askeri lojmanın mekân olarak seçildiği öyküler bize anlatıcı sesin yazarla aynı kişi olduğunu düşündürür.

Öyküler lise ve üniversite yıllarında yazılan bir seçkiden oluştuğu için kişiler de oldukça çeşitlidir. Her karşımıza çıkabilecek toplumsal kişilerin yanında, kent yaşamı içinde ruhsal olarak yalnızlık çeken, kendine yabancılaşmış, hayatın akışına adapte olamamış kişiler de vardır.

Kaygusuz'un ilk üç kitabı arasında kurduğu isim "oyun"u *Esir Sözler Kuyusu*'nda görülmez ve bu kitap kendinin diğer kitaplardan ayrı olduğunu bu noktada bir kere daha gösterir.

Öykücülüğünde yeniliğe açık olan, kendini değiştirmek ve dönüştürmek isteyen yazar öykü anlayışında da değişiklik yaşamıştır. Yukarıda bahsi geçen dört öykü kitabından sonra sekiz yıl boyunca öykü kitabı çıkarmayan, roman türünde eserler veren yazar 2012'de çıkarttığı *Karaduygun* ile deneysel bir kitaba imza atmıştır. Birbiriyle

bağlantılı öykülerden oluşan kitap bilinen öykü formunun dışında bir çalışma olmuş ve daha çok anlatı olarak anılmıştır.

Kaygusuz kendisiyle 2016 yılında yapılan bir söyleşide şimdilerde daha önceki kitaplardan farklı, başka bir öykü dünyası olduğunu ancak şu an yazdığı öyküleri aşamadığı bazı kaygılarından dolayı kendine sakladığını, yeni öykülerde insanların en temel kaygılarının üzerine gittiğini ifade eder. Kaygusuz kendi ifadesiyle “büyük hayaller peşindedir”. Kaygusuz bu farklılaşmayla ilgili şunları ifade etmiştir:

“Önceki öykü dünyamdan ayrılış ise tümüyle zamanla ilgili. Zaman geçiyor ben de herkes gibi değişiyorum, dönüşüyorum. Daha sessiz, fotoğraf olarak daha net, daha gösteren, göstermesine rağmen kendi özünü kolayca akıtmayan metinler hayal ediyorum. “Sülün” diye bir öyküm vardı, çok severim. O öyküdeki havadan devam etmek istiyorum aslında. Diyeceğim kafamdaki öykü türünü değiştirmiş olmam, eskiden yazdıklarımı sevmediğim anlamına gelmiyor. O öyküleri bir daha yazmak istemiyorum.”²⁰

Kaygusuz, öykü anlayışını zaman içerisinde değiştirmiş, daha çok göstermeye, duyumsamaya, hissetmeye yönelik öyküler kaleme almak istemiştir. Kaygusuz, her şeyin açık olduğu, okuyucuya bir şey bırakmayan metinler kaleme alırken biçim kaygısına düşmek istemez. Kaygusuz, birçok kez dile getirildiği gibi “kendini çoğullaştıran” bir öykücü olma yolunda emin adımlarla ilerlemektedir.

20

https://www.academia.edu/28173630/Fark_Yery%C3%BCz%C3%BCn%C3%BCn_Bence_En_B%C3%BCy%C3%BCk_Dersidir_Sema_Kaygusuz_S%C3%B6yle%C5%9Fi_Fatih_Altu%C4%9F
(e.t. 15.06.2019)

İKİNCİ BÖLÜM

SEMA KAYGUSUZ ÖYKÜCÜLÜĞÜ

Sema Kaygusuz'un öykülerini inceleyeceğimiz bu bölümde, tek tek öyküleri ele almanın çalışmamızı faydasız tekrarlara götüreceğini düşünerek bütün eserlerin ortak yönlerini alt başlıklar halinde vermeyi planladık. Kaygusuz'un öykülerinin içerik ve biçim özelliklerine dikkat ederek şu alt başlıkları inceleme şablonumuzun bir parçası olarak gördük: Tema, kişiler, zaman, mekân, dil ve üslup, anlatıcı ve bakış açısı, anlatım teknikleri... Bu başlıkların da göstereceği gibi, çalışmamız “anlatıbilim” adı verilen bir eleştiri yöntemini büyük oranda benimsemiştir.

Manfred Jhan anlatıbilimi şöyle tanımlar: “Anlatıbilim, anlatı yapılarının teorisidir. Anlatıbilimci, bir yapıyı incelemek ya da yapısal bir betimleme ortaya koymak için, anlatı olgusunun bileşenlerini parçalarına ayırır ve daha sonra işlevleri ve ilişkileri, bağıntıları belirlemeye çalışır.” (2012: 43)

Edebiyat Eleştirisi isimli kitabında Bilgün Güngör, anlatıbilimin bazı özelliklerini şöyle dile getirir: “başlı başına özerk bir metodolojiye sahip olmaktan çok yapısalci eleştirinin bir alt dalı olarak konumlandırılması daha doğru olan anlatıbilim, sanatsal ve edebi eserlerde belli bir araç veya araçlar yoluyla bir durum yahut da olayı sunan unsur olarak tanımlanan anlatı olgusunun yapısını ve temel bileşenlerini analiz etmeyi amaçlar.” (2015: 167-168)

Çalışmamızda, anlatıbilimi esas alarak, öncelikle anlatının bileşenlerini belirlemek ve bu bileşenleri parçalara ayırarak bunları bütünü içindeki işlevleri bakımından analiz etmek yoluna gittik. Yazar bu öyküde neyi amaçlıyor, sorusunu sorarak, anlatının tüm bileşenlerinin bu amaca hizmet ettiklerini veya en azından başarılı bir anlatıda bu amaca hizmet edecek şekilde konumlandırılmaları gerektiğini düşündük. Böylelikle bütünü ve parçalarını analiz etme gücümüzü artırmaya çalıştık. Şimdi, öykülerin farklı bileşenlerini incelemeye başlayabiliriz:

2.1. Tema

Konu bir sanat yapıtında ele alınan, işlenen düşünce ya da durumdur. Nurullah Çetin'e göre, “romanda konu, “denmek istenen” değil “denilen” şeydir ve “denilen şey” “denmek istenen”e alt yapı görevi gören bir malzemedir” (Çetin, 2015:121). Yani konu, yazarın düşüncesini, fikrini, mesajını okuyucuya sunarken kullandığı bir araçtır.

Konu gerçek ya da tasarlanmış bir olay, duyuş, düşünüş, bir nesne, bir durum kesiti, bir tasvir, bir hatıra veya bir düş olabilir. Soyut ve somut her şey konu

kapsamına girer. Konu romanın üzerinde temellendiği malzeme ve hammaddedir. Yazar, romanın dışında önceden var olan bu malzemeyi kendi bakış açısına göre ele alıp işler ve nesnel bir malzemedен öznel bir malzemeye dönüştürür (Çetin, 2015: 121).

Temayı açıklamadan evvel konu ile tema birbirlerinin yerine kullanılan ve birbirleriyle karıştırılan kavramlar olduğunu, bu kavramların benzer yanları olsa da birbirinden ayrı kavramlar olduğunu ve birbirleri yerine kullanımın yanlış olduğu belirterek tema ya da diğer adıyla izleğin ne olduğunu açıklamak isteriz.

Tema, romancının romanında söz konusu ettiği gerçek ya da kurgusal ama özel, tekil bir olaydan genel için geçerli olduğunu iddia ettiği bir hükümdür. İzlek, romanın üzerine temellendiği konunun yazarın duygu ve düşüncesinde öznel bir yargı halinde ortaya konan sentezi olup, romanın nihai hedefi ve romancının asıl amacıdır. Romanın derin yapısını oluşturan unsurlardan biri olan izlek nesnel bir konunun farklı yazarlara göre öznel bir biçimde yorumlanmasıdır. (Çetin, 2015: 123)

Özetleyecek olursak romanın konusu nesnel bir malzemeyi öznele dönüştürürken tema ise bu öznelliğin bir yargı bir hüküm bildirir hale gelmesidir. Konu bir durumun veya olayın öykü ya da roman içerisinde ne şekilde işlendiği ise tema da bu konudan hareketle ulaşılan yargıdır.

Sema Kaygusuz'un öykülerinde işlediği konulardan yola çıkarak yazarın öznel düşüncelerine ve yargılarına ulaşmamızı sağlayan temalar; yalnızlık, ölüm, doğa, açlık, doyum, doyumsuzluk, çocukluk ve ilk genç kızlık durumlarıdır.

2.1.1. Doğa

Sema Kaygusuz öykücülüğünde dikkat çeken özelliklerden biri de yazarın doğayı öykülerine işleyiş biçimidir. Kaygusuz öykülerinde doğa, bazen ana tema olarak bazen tüm ayrıntılarıyla bir atmosfer oluşturarak, bazen yalnızca mekân olarak bazen ise öykü diline etki eden unsur olarak karşımıza çıkar. Yani yazarın birçok öyküsünde doğanın varlığını bir şekilde hissederiz. Kaygusuz'un doğa üzerine çokça düşündüğünü gerek öykülerinden gerekse söyleşilerinde anlarız.

Yazara göre doğa tüm canlıların ilk olarak içinde bulunduğu yerdir ve bu nedenle de doğa zihninde olan, zihinsel olarak düşünülmesi gereken bir mesele değildir. Kaygusuz, doğayı kutsamadan onu bir yaratıcı olarak görmeden her canlıyı "kendigenlik" içinde algıladığını ve hiçbir canlının yaratılmadığını, her canlının eş

düşen, denk gelen bir varlığı olduğunu ve bu düşünce tarzının kendisini insan-merkezli bir anlatıdan koruyabildiğini ifade etmiştir.²¹

Kaygusuz insan merkezli anlatıdan uzak durma isteği onun doğaya karşı yaklaşımıyla doğrudan alakalıdır. Kaygusuz'a göre faşizmden önce cinsiyetçilik cinsiyetçilikten önce de türçülük vardır. İnsanın önce hayvanı ötekileştirdiğini ifade eden yazar hayvanların ruhsuz olduğu düşüncesinin ve tek tanrılı dinlerin doğayı yalnızca insana emanet edilen, insana hediye edilen bir alan olarak -tasavvufa inmeden, yüzeysel okumalar yaparak- algılanmasının insan merkezli bir dünyanın oluşmasında etkili olduğunu söylemiştir.²² Kaygusuz bu ötekileştirmeyi belki de bir tepki olarak öykülerinde birçok doğal karakteri, hayvanları ve bitkileri, bazı öykülerin başkahramanı yapmıştır.

Yazar, insanların doğaya bir öykünme içinde olduklarını, birçok şeyi hayvanları gözlemleyerek, onları taklit ederek öğrendiğini ve hatta dilin dahi hayvan seslerinin taklidiyle oluşturulduğunu, insanların hayvanlarla özdeşim kurduklarını, aralarında ortak yönler olduğunu, şefkat ve iyilikte ortak noktalar bulunduğunu ifade etmiştir.²³ Kaygusuz insan ve hayvanlar arasında kurduğu bu benzeşimi öykülere yansıtmış insana has özelliklermiş gibi algılanın birçok niteliği hayvanlara da yüklemiştir.

Kaygusuz Batılı filozofların doğayı evcilleştirebileceğimiz dışıl bir alan olarak görmeleri sebebiyle doğanın ancak zapturapt altına alındığında bir anlamı olacağı düşüncesini ortaya koyduklarını ve bu düşüncenin doğayı istedikleri gibi kullanmalarına sebep olduğunu ifade etmiştir.²⁴

Seyyid Hüseyin Nasr'a göre; nüfus patlamasının, kentlerde nefes alacak kadar boşluk kalmamasının, kent yaşamındaki pıhtılaşma ve tıkanıklığın, her türlü tabii kaynakların tükenişinin, doğal güzelliklerin tahrip edilmesinin, çevrenin makine ve ürünleri tarafından yaşanmaz hale getirilmesinin, akıl hastalıklarındaki olağanüstü artışın ve aşılması imkansız bin bir türlü başka zorluğun nedeninin ise doğanın boyunduruk altına alınmasından kaynaklandığını söylemektedir (Nasr; 1988: 15). Kaygusuz'un söylediği gibi Batılı filozoflarla başlayan doğayı boyunduruk altına alma düşüncesi modern dünyanın bütün sorunlarını da peşinde getirmiştir. Bunun sebebi Nasr'a göre; çağdaş insanın doğayı kendisinden yararlandığı ama kendisine karşı ayrıca sorumlu olduğu bir eş gibi değil bir fahişe gibi görmesi ve bu sebeple de kendisine karşı hiçbir

²¹

https://www.academia.edu/28173630/Fark_Yery%C3%BCz%C3%BCn%C3%BCn_Bence_En_B%C3%BCy%C3%BCk_Dersidir_Sema_Kaygusuz_S%C3%B6yle%C5%9Fi_Fatih_Altu%C4%9F
(e.t. 15.06.2019)

²² <http://www.sabitfikir.com/soylesi/sema-kaygusuzla-sozunu-sakinmadan-video> (15.09.2018)

²³ <http://www.sabitfikir.com/soylesi/sema-kaygusuzla-sozunu-sakinmadan-video> (15.09.2018)

²⁴ <http://www.sabitfikir.com/soylesi/sema-kaygusuzla-sozunu-sakinmadan-video> (15.09.2018)

sorumluluk ve yükümlülük duygusu beslememesinden kaynaklanmaktadır (Nasr; 1988: 15). Kaygusuz ve Nasr'ın söylediği gibi doğa insanlar için sonuna kadar faydalanabilecekleri dışıl bir nesne gibi görünmüştür ve durumun faturası doğaya ağır bir şekilde kesilmiştir. Kaygusuz'un öykülerinde doğanın insanlar tarafından uğradığı bu hışım ve hoyratlık çokça görülür.

Kaygusuz, hayvanlar için çekilen belgesellerin dahi insan merkezli olmalarından şikayet etmiş ve insan merkezli tüm ideolojileri yeterli görmemiştir. Kaygusuz'a göre taşın, toprağın, hayvanın hakkını gözetmeyen hiçbir ideoloji kabul edilemez.”²⁵ Kaygusuz'un doğa konusundaki hassasiyetini bu ifadelerinde oldukça net şekilde anlarız ve öykülerinde bu etkiyi görürüz.

Yazarın babasının mesleğinden dolayı çocukluğundan itibaren çok farklı coğrafyalarda yaşamış olması bilişsel haritasının geniş olmasına ve zihnindeki doğanın çeşitlilik kazanmasına katkı sağlamıştır. Doğaya dair duyduğu ilgi onun doğa bilgisinin üst düzeyde olmasının başlıca sebepleridir. Yukarıda da bahsettiğimiz gibi Kaygusuz'un doğaya olan yaklaşımı birçok öyküsüne yansımıştır.

Kaygusuz'un *Ortadan Yarısından* adlı öykü kitabındaki “Yılanlar” isimli öykü doğanın ön planda olduğu doğrudan doğayı konu alan bir öyküdür. Öyküde çocuğu olmayan kadınlara çare olarak yılan yumurtaları yenilmesi söylenmiştir. Şifayı yılan yumurtalarında arayan kadınlar yılan yumurtalarını bulmuş ve hiç tereddüt etmeden onları içmişlerdir. Yumurtalarının kırıldığını çıtırtılardan anlayan anne yılanlar üzülmüş ve ağlamışlardır. Sema Kaygusuz bu olayı yılanların gözünden de vererek yılanların üzüntüsünü göstermek istemiştir. Öyküde yılanlar korkulacak bir canlı değil evladını kaybetmiş acılı bir anne olarak gösterilmiştir: “Yılanlar ağladı. Kabukların kırılışını duydular öteki tepelerden. Yetişemediler. Bir taşla ezilen baş gibi sancılı, ağır, çıtırtılı seslere bakıp ağladılar” (OY, 30).

Geçmişten günümüze halk arasında olumsuz, kötücül çağrışımları olan yılan Kaygusuz'un öyküsünde insanlar tarafından mağdur edilen bir canlı olarak gösterilir. Kaygusuz yılanlara karşı geliştirilen olumsuz tutumu bu öyküyle ters yüz etmiştir.

Öyküde yılan yumurtaları yiyen kadınlar hamile kalsa da aslında bekledikleri şifayı bulamazlar ve öykü sonunda yılanlara dönüşürler. Sema Kaygusuz bilinçli bir seçimle yılanların yumurtalarını alarak onlara kötülük eden insanları cezalandırmıştır. Kaygusuz'un bakış açısına göre doğa ona bir yönüyle zarara uğratan insanlardan intikamını alır:

“Bahar sonu bir zar sıyrıldı kadınlardan. Bir zar gibi boyun eğdi yaşanmışlıklar. Aşk düştü sonra, sonra kuyruk, sonra sokmak üzere sözcükler, sokmak üzere öfkeler. Kapkara bir kuyu

²⁵ <http://www.sabitifikir.com/soylesi/sema-kaygusuzla-sozunu-sakinmadan-video> (15.09.2018)

yılanın, karanlıkta giyinebilen çıplak bedeniyle kalakaldı kadınlar. Çatal dilin altında patlamak üzere bir zehir torbası oldu hakkedişler. Tısslayarak döktüler zehirlerini. ‘Aslında hiç sevmedim onu,’ dediler. Dediler de kurtuldular.” (OY, 31-32)

Öykünün sonunda doğmamış yılanları öldüren kadınlar bedelini de ödemiştir. Kaygusuz’un yılanların yanında yer almasının sebebi insanların dünyanın merkezine kendilerini görmesine karşı duyduğu bir tepkidir.

Sandık Lekesi adlı kitapta bulunan “Engereğin Oğlu” isimli öykü ise iki yaşındaki Âzem’in davetsiz bir misafir olan engerek ile yaşadığı heyecan dolu dakikalar anlatılır. Gerilimin yüksek tutulduğu bu öyküde Kaygusuz, yılanın çocuğa adım adım yaklaşımını anlatarak okuyucuyu öyküde canlı tutar. Yılan çocuğun önündeki yoğurt kasesine yaklaşınca kendini birden Âzem’in ellerinde bulur. Anne Zilver sessizlikten şüphelenerek Âzem’in yanına döndüğünde gördüğü manzara karşısında neye uğradığını şaşırmıştır. Öykünün bu aşamadan sonra seyri beklenmedik şekilde devam etmiştir:

“Âzem yılanı kıvrıyor, sallıyor, çılgın kahkalarla gelişigüzel silkeliyor, engerek ise kuyruğunu kaldırıp oğlanın boynuna dolanmıyordu. Zilver de ağlıyordu, engerek de. Her ikisinin ağdı ibadet kadar sessizdi. Âzem, bu tutmaca oyununun sarhoşluğuyla bir anasına çınladı, bir elindeki engereğe, parmaklarını biraz daha sıkı, ateşli avcuyla onu biraz daha kavradı. Zilver düştü düşecek, engerek de.” (SL, 30)

Âzem’in hücumuna karşı engereğin savunmaya geçmemesi ve engereğin kendi canını çocuğun parmakları arasında vermesi olağandışı bir durum gibi görülse de Kaygusuz’un doğa anlayışı içinde bu durum anlaşılabilir bir hal alır. Kaygusuz’a göre engerek vicdanlı, merhametli bir ana gibidir. Zilver’in ve engereğin ağıtlarını birbirine eş değer tutması aslında insan ve hayvanı birbiriyle eşdeğer tutmasıyla açıklanabilir. Yılan Âzem’in canını bağışlamış ve buna karşılık kendi canından olmuştur.

Oğlunun canını bağışlayan engereği “altın bir zinciri alır gibi alan” (SL, 31) Zilver, yılanı karşı büyük bir hürmet gösterir. Zilver’in oğlunun canını bağışlayan engereğe gösterdiği hürmet bir insana gösterilen hürmetten farksız değildir. Engerek merhametiyle bu hürmeti hak etmiştir. Kaygusuz, yılanı bu öyküsünde de bilinenin aksine bir anlam yüklemiştir.

Sandık Lekesi adlı kitabındaki “Yülerzik” isimli öyküde halk arasında “Üzerlik” olarak bilinen bitkinin konu edindiği bir öyküdür. Kaygusuz’un doğa bilgisini üst düzeyde olduğunu gösteren bu öykü teknik açıdan öykünün özelliklerini tam taşımaz. Deneme türüne yakın bir üslupla başlar. Öykü telkin edici, öğüt verici bir üslupla okuyucuya seslenmeye başlar ve bu üslupla devam eder:

“Yola çıkmadan, onu bulmadan önce saflaşman gerekir. Ondan hiçbir şey beklememelisin, çünkü o senden hiçbir şey beklemeden öylece durmaktadır. Zaten gün gelir, bir bitki gibi durmak gerekebilir, hayatın olanaklarını daha iyi fark edebilmek için. Yülerzikle

karşılaşmanın sırrı, işte bu durmak ile gitmek arasındaki uzaklıktır. Sen gitmek üzeresin, yülerzik ise duruyor, seni beklemiyor, bunu sakın unutma...” (SL, 59)

Kaygusuz doğanın kendi başınalığına, kimseye ihtiyacı olmadan ayakta kalışına dikkat çeker. İnsanların doğaya ihtiyacı vardır ama doğa için aynı şey söz konusu değildir. Ayrıca yülerziğe ulaşmadan insanın saflaşması gerektiğini söyleyerek doğaya karşı insanın temiz olması, iyi hisler içinde olması gerektiğinin altını çizmiştir.

Öyküde Yülerzik’e ulaşıldıktan sonra kurgunun başladığı, hikâyenin ortaya çıktığı görülür:

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

Yülerziğe ulaşan kimse ondaki mucizevi yanı fark eder bu aslında doğanın mucizevi yönünü fark etmektir. Yazar, yülerzik üzerinden doğanın mucizevi yanlarını hayretle izlememiz gerektiğini söylemektedir. Doğa her ayrıntısına hayran kalınacak saf güzelliكتedir ve Kaygusuz bu güzelliğın keşfini yülerzikle okuyucuya yaptırmaktadır.

Yülerziğın bir de folklorik yanı vardır. Yülerziğın nazara iyi geldiğini düşünen birçok kişi onu evin bir köşesinde bir boncuk gibi sallandırır. Kaygusuz bitkinin bu özelliğı üzerinde de durmuştur:

“Şimdi geldik keskin bir yol ayrımına. Uğura inanır mısın? O halde birçoklarının yaptığı gibi, küçük küreleri yülerzikten koparır, sağlam bir ipe dizer, aralarına çul-çaput bağlar, evin aydınlık bir köşesine nazarlık yaparsın.” (SL, 61)

Kaygusuz’a göre yülerziğe yapılan bu muamale onu üzer. Yülerziğı batıl bir nesne haline getirmek yülerziğe yapılan bir haksızlıktır. Yazar, yülerziğın sırrına erişilmesinin yapılacak en doğru şey olduğunu anlatmak ister. Öykü Kaygusuz’un doğayla kurduğı ilişkinin ipuçlarını vermiştir. O, doğayı bir sağaltma, bir arınma merkezi olarak görmektedir.

Kaygusuz yülerziğe ulaşan kişinin onun canını alma niyetindeyse bunu bitkiyle insan arasında yazılı olmayan birtakım kurallarla yapması gerektiğini ifade eder. Geleneksel bir töreni andıran bu anda ona göre en hikmetli davranış yülerziğe nasıl yaklaşması gerektiğini bilerek yülerziğın varoluş ahlakına en uygun olanı yapmaktır:

“Bitkiler tıpkı insan onuruna benzerler. Yalnız bir kez yerinden sökebilirsin. Gücün yeterse, onun canını almaya katlanabileceksen, köküne yakın yerden sınıksıkı tutup asılacaksın. Bir iki kez çekiştirip bırak, o sana hangi yönden daha rahat söküleceğini belli edecektir. Acele etme, dikkatli ol, kendine de ona da iyi davran. Onu topraktan sökerken kararlı bir şekilde yülerziğın dalına kenetlenir, iplik kopuşlarını hissederek kökü yerinden oynatırsın.” (SL, 61)

Kaygusuz'a göre bir bitkiyi kökünden sökmek öyle sıradan bir eylem değildir. Kendi içinde kuralları olan, özenle ve dikkatle yapılması gereken bir iştir. Kaygusuz doğaya karşı hoyrat değil nezaketli, naif olunması gerektiğini bu öyküyle ifade eder. Kaygusuz'un doğaya gösterdiği saygı bu öyküyle gözler önüne çıkar.

Kaygusuz, *Sandık Lekesi*'nde "Yülerzik" adlı öyküde kendisinden sonra gelen "Aşkar" adlı öykünün ipuçlarını vermiştir. Aşkar yülerziğin güneşte kurutulan kökünün ateş üzerindeki bir saçta kavrulmasıyla birlikte geriye kalan külün bir iki damla suyla yoğrulmasıyla elde edilen boz renkli bir karışımdır. Aşkar yoğrulduktan sonra temiz bir bezin üzerine konularak güneşte kurutulur.

"Aşkar" adlı öyküde ise aşkar doğrudan öykünün konusu değildir. Bir anne ile kız arasında sırrın açığa çıkmadan işlendiği öyküde kız banyo ederken annesinin onu gelip yıkaması ve aşkar adlı karışımı kızın saçlarına sürmesi doğayla ilgili göze çarpan bir detaydır. Aşkar bir temizlenme, arınma aracı olarak verilmiştir. Canan'ın saçlarına annesi Gülsüm tarafından sürülen aşkar kızın saçlarını parlatır ve ona sihirli bir ışıltı katmaktadır. Aşkar öyküye isim verecek kadar önemli bir detay olarak öyküde varlığını hissettirir.

Sandık Lekesi adlı kitaptaki son öykü olan "Kırlangıç" Kaygusuz'un yazmadığı bir öykünün hikayesidir. Kaygusuz yazmaktan ümidini yitirdiği "Kırlangıç" öyküsünün yazamayışını ele alacağını öykünün başlangıcında haber verir. Kırlangıç isminde de anlayacağımız üzere öykü kırlangıçları konu edinmektedir: "Bir kuşu avuçlarınıza aldınız mı hiç? Onun göğsünü, kendi göğsünüz sanırsınız. Uçup gitmesine razı olamazsınız, yüreğiniz dışarı çıkacak diye korkarsınız." (SL, 82)

Kaygusuz bir kuşu avcunda tutmayı bir hayatı avcunun içinde hissetmekle eş değer görür. Bir canlının hayatını, yaşama duyduğu o heyecanı, yaşamını kaybetmeye karşı duyduğu korkuyu görmek doğanın bütünüyle içinde olmak demektir. Öyküde bahar ayında bir kırlangıç sürüsüne denk gelen anlatıcının kırlangıç sürüsünü gördükten sonra bir düş kurması ile öykü devam eder. Anlatıcının düşü ise şu şekildedir: "Sonra aklıma yeni bir şey geldi. İki farklı göç yolundan gelen iki ayrı tür kırlangıcı, fayansları etil alkol kokan bir laboratuvara koymak..." (SL, 83)

Bu düşünceyle anlatıcı güneyden gelen erkek kırlangıcı ve güney batıdan gelen dişi kırlangıcı aynı kafeste buluşturur ve bu çiftin dölleşmesini sağlar. Kaygusuz kırlangıçların kafeste buluşma ve dölleşmeyle noktalanmış o anı okuyucuya detayları ile vermiştir: "Erkekle dişinin buluşma anı çok trajikti. İkisi de çok ürkekti. Birbirlerine temas etmemeye gayret ettiler. Husumeti olan iki akraba gibi bir süre sırt sırta durdular. Yuvaları darmadağın oluş, alıştıkları sıcaklık, sevdikleri koku değişmişti." (SL, 84)

Kaygusuz kırlangıçların doğadan koparılıp bir laboratuvara konuldukları anı trajik bulur ve onu tüm ayrıntılarıyla verir ki trajik olan bu durumun okuyucuya geçmesini ister. Kırlangıçların doğalarından kopartılması onlar için oldukça zor bir durumdur ve öyküde buna uygun bir kurguyla devam eder. Çiftleşen kırlangıçlardan dişi olan yumurtladıktan sonra ölür ve erkek kırlangıç ise yeniden doğaya gönderilir. Öykü bundan sonra yavru kırlangıcın dilinden anlatılmaya başlanır: “Annem, yumurtladıktan hemen sonra öldü. Babamı kendi sürüsüne geri gönderdiler. Sihirli bir salgının içinde, pembe ışıkların arasında, kendi akıntımın kendimi yarattım. Artık bir kırlangıç yumurtasıydım. Çok üşüdüm, annemi istedim...” (SL, 84)

Yavru kırlangıç annesiz babasız doğadan uzak yapay bir ortamda dünyaya gelmiştir. Dünyaya geldiği ortam onu zorlasa da iç güdüsüyle hareket etmeye çalışır. Öykünün kırlangıç yavrusunun gözünden anlatılan bölümü en etkileyici bölümdür. Kaygusuz burada kırlangıç yavrusuyla özdeşim kurulmasını amaçlamıştır.

Kaygusuz’un *Doyma Noktası* adlı kitabındaki “Şeftali” öyküsü bir yönüyle doğaya dair hassasiyeti içinde taşıyan bir öyküdür. Yorgun halsiz ya da hasta bir kadının emekleyerek dolaptaki şeftaliye ulaşma anını anlatan bu öykü şeftaliyi bir özne haline getirmesi bakımında önemlidir. Kaygusuz, şeftalinin dişilik ve cinsellik çağrışımlarını da hesaba katarak şeftaliyi doğadan bir parçayı bir doyum noktası haline getirmiştir:

“Uzattı elini, o koca meyveyi tuttu bıraktı, parmak uçları tekrar hissetmeye başladı. Tatlı bir koku yayıldı havaya, şekerli ateş renkli bir şeftali kokusu. Onu avuçlarına alıp tarttı. Utanmamıştı şeftali, öptü kadının ortaparmağının ikinci eklemine. Bir gıdıklanma geldi kadına, bir istek, bir cesaret...” (DN, 42)

Kaygusuz’un öyküde cansız herhangi bir nesneyi değil de doğanın bir parçası olan şeftaliyi seçmesi tesadüfi değildir. Kaygusuz öykünün sonunda şeftaliyi kadına kadını ise şeftaliye karıştırması onları bir bütün yapması doğayla kurduğu bütünlüklü ve çarpıcı ilişkiyi gözler önüne serer.

Doyma Noktası adlı kitabın bir diğer öyküsü olan “Kılçık” adlı öyküde her öğlen aynı restoranda yemek yiyen Kadir Bey’in bir öğle yemeği sırasında yaşadıkları anlatılır. O gün menüde lipsos balığı, karidesli yeşil salata gibi yiyecekler vardır. Servis başladığında öyküdeki şu ayrıntılar göze çarpar:

“Balık tabağının kapağını kaldırdığında ikisi de hayretler içinde bakan balığı süzdüler. Lipsos denizdeki kıvrımıyla donakalıp kavrulmuş, üzgün dudaklarını uzatıp son çılgılığıyla kızarmıştı. Kötücül bir Tanrıya kurban gitmenin sersemliğiyle uzanmış, Karadeniz’i unutmuştu. Belleksiz, tarihsiz, halsiz duruşunda, ölümü kabullenmeyen bir hayalet tütüyordu.” (DN, 46)

Kaygusuz balığın duygusunu vererek okuyucuyu balıkla empati kurmaya davet ettiği görülür. Yediği balığın duygusu hakkında fikir yürütmeye başlayan insan bu konuda hassasiyet kazanmaya da başlayacaktır.

Öyküde Lipsos 'un kırgın gözlerine aldırmadan kafasını bir bıçak darbesiyle ayıran Kadir Bey'i kötü bir son beklemektedir: "Kadir Bey, balıktan kopardığı büyük bir parçayı ağzına tıkıp ustaca bir boyun hareketiyle yutmaya kalktı. Saydam bir kılçık gırtladığına saplandı" (DN, 48).

Öyküdeki bu kötü son Kaygusuz öykücülüğünde şaşırtıcı değildir. Yazar, doğaya bir yönüyle zarar veren, onu elde etmeye çalışan insanoğlunun başına bir felaket getirerek doğanın intikamını almaktadır. Öyküde ki son cümle bunu kanıtlar niteliktedir: "Sezgin, tabağı aldı. Bomboş, yoksun bir yutkunmayla parçalanmış Lipsos'a, yerinden sökülen çıplak gözlerinin tam içine baktı." (DN, 49)

Doyma Noktası adlı kitaptaki bir başka öykü olan "Yaprak ve Tüy Zamanları" temasının bütünüyle doğa olduğu bir başka öyküdür. Öykü baştan sona bir ardıç tohumunun dilinden kaleme alınmıştır. Ardıç tohumu ve ardıç kuşu arasındaki inanılmaz döngüyü konu alan öyküde ardıç tohumu ağacından düşmüş ve sürüklenerek çürümeye yüz tutacağı bir kuytuya varmıştır. Burada çürüyerek yaşamının sona ereceğine düşündüğü anda bir umut olarak ardıç kuşunun kendisini bulmadan önceki halini şöyle anlatır:

"Sonra karanlık bir bulut çöktü üstüme, yağmur damlalarıyla kovalandım, ıslaklığın ilk huzursuz tadını aldım, üşüdüm, şiştim, hala çok sağlamdım. Büyük bir çavlanın çılgın akıntısına kapıldım. Islandım, eriyemedim, boğuldum, çözülemedim. Korkunç bir kayanın oyuğuna atıldım sonra. Çam iğneleri, ölü otlar sarmıştı her yanıma. Tam anlamıyla takılıp kalmıştım. Güneşin ipliği bile sokulmuyordu yanıma. Yosun tutup çürüyecek, içimi dökmeden buruşacaktım" (DN, 52).

Kaygusuz diğer öykülerinde olduğu gibi bu öyküsünde de ardıç tohumunun duygularını insanların duygularından farksız görmüştür. Yazarın doğaya dikkatle yaklaşması onu pek az insanın bileceği ardıç kuşu ve ardıç ağacı arasındaki şaşırtan ilişkiyi öyküye taşımasına vesile olur.

Ardıç kuşları, ardıç meyvelerinden yerken tohumlarını da ağacın etraflarına ve köklerine doğru dökler. Ardıç kuşu dökülen tohumları da yer ve sonuç olarak ağacın ilk üreme işlemi başlamış olur. Ardıç kuşlarının dışkılama yaptıkları yerlerde genelde ardıç ağaçları çıkmaya başlar.²⁶ Ardıç kuşu ve ağacı arasındaki bu akışkan döngü öyküde başarılı bir şekilde işlenmiştir. Öyküde bu dönüşüm birkaç kere

²⁶ <https://www.kuslar.gen.tr/ardic-kusu.html> (15.09.2018)

vurgulanmıştır: “Benim gibi bir ardıç tohumunun kısacık yaşamında yapabileceği en iyi şey, dönüşümün kendisi olmaktır” (DN, 51).

Bu dönüşüm tek taraflı değildir. Ardıç tohumu ardıç kuşunun üreme işlemini başlatmasından sonra ardıç kuşu da ardıç tohumuna dönüşür. İkisi de birbirlerine bir parçalarını verirler ve ardıç kuşu tohumdan, yeni oluşan ardıç ağacı ise ardıç kuşundan parçalar taşımaktadır. Kaygusuz doğanın adaletini bu dönüşümle anlatmaktadır. Kaygusuz bu döngüyü ardıç tohumu gözüyle anlatırken öyküde oluşturduğu yoğun doğa atmosferi de öykünün niteliğini artırmıştır.

Doyma Noktası adlı kitaptaki “Çatlak Yerlerin Kuyusu”nda ihtiyar bir adamın doğayla yaşadığı garip çekişme anlatılmıştır. Bir evin bahçesinde karşılaşan yılan ve ihtiyar birbirleriyle göz teması kurdukları anda düşmanlaşırlar. İkisi de saldırıya geçmek için hazırlanırken erken davranan ihtiyar olur. Bu öyküde Kaygusuz yılanı salt masum göstermemiş ve onun da ihtiyarı öldüreceği ihtimali üzerinde durmuştur. Kaygusuz’a göre erken davranan kim olursa olsun işlenen bir cinayettir ve insan ile hayvan öldürmek arasında hiçbir fark yoktur. Yılanın eşige akan kanının bıraktığı lekenin bir daha geçmemesi aslında öyküde bu cinayetten sonra bir şeylerin ters gideceğine dair verilen bir ipucudur.

Yılanın ölümünden hemen sonra doğan ihtiyarın torunu doğum sırasında annesini kaybeder ve cinayetten sonraki baharda yağmurlar azalır. Ağır bir kuraklık yaşanmaya başlanır. Bu kuraklık köydeki herkesi etkilemiş ve birçok göçün yaşanmasına sebep olmuştur. Gökyüzü adeta ihtiyarı cezalandırıyordur: “Oysa başlarını her yukarı kaldırdıklarında küslüğün yüzünü görüyorlardı –düpedüz mavi atlastan bir küslük serilmişti üstlerine” (DN, 58-59).

Yılanın öldürülmesi doğal bir afeti sebep olmuş ve bölgede kuraklık baş göstermiştir. Yılanın ölüm anında ihtiyarın doğan torunu annesini doğum esnasında kaybeder. Yılanın ölümü hem toplumsal bir felakete hem de kişisel bir felakete yol açmıştır.

Esir Sözler Kuyusu’ndaki “Sessizlikler” adlı öyküsünde ise bir japon balığı edinen kızın gün geçtikçe balıkla kurduğu özdeşim konu edinilmiştir. Japon balığı ile kurduğu iletişim sonunda japon balığının kavanozda çektiği acıyı bedeninde hissetmeye başlayan Sema karakteri öykünün sonunda japon balığını bir kavanoza hapsettiğine pişman olmuştur. Kaygusuz canlıların doğal ortamları dışına çıkarıldıklarında çektiği sıkıntıları bu öyküyle bir kez daha göstermiştir.

2.1.2. Yalnızlık

İnsan geçmişten günümüze dek topluluklar halinde yaşamış, bir arada varlığını sürdürmüştür. İnsanın içinde bulunduğu toplumdan kendini yalıtması zordur.

Yalnızlık kimi zaman sığınılan bir şey olsa da birçok insanın korktuğu, beraber olmak istemediği insani bir durumdur. Yalnızlığı yaşam biçimi olarak benimseyen modern insanlar dahi yalnızlığın olumsuz etkilerinden kendini kurtaramamışlardır. Modern insanların en büyük hastalıklarından biri olarak nitelenen yalnızlık somut olarak kimsesiz olma hali olsa da yalnızlık fiziki olarak kimsesiz olmak dışında içsel ve duygusal olarak kendini anlayan kimsenin var olmayışıdır.

Kaygusuz öykülerinde kahramanların çoğu varlık sorunu yaşayan (“Kışlangıç”), hayata adapte olamamış, ilgisizlik içinde olan (“Sandık Lekesi”), çevresi tarafından kabul görmeyen (“Tacettin”), cinsellikle yalnızlığından kurtulmaya çalışan (“İnsan Dipleri”), benlik bütünlüğü bozulmuş (“Sülün”), toplum baskısından kaçan, iletişim sıkıntısı yaşayan, aidiyet problemi yaşayan, kendisine ve çevresine yabancılaşmış ve duyarsızlaşmış yalnız insanlardır.

Sema Kaygusuz öykülerinde modern insanın yalnızlığı üzerine çalışma yapan Paksoy, Kaygusuz’un öykülerinde yalnızlığın yedi ana tema çevresinde kurgulandığı tespit etmiştir. Bu temalar; Varoluşsal kaygılar ve yalnızlık, yalnızlık ve mekân ilişkisi, iletişimsizlik, yabancılaşma ve duyarsızlaşma, sosyal ilişki bozukluğu, kaçış, ve gelenek yitimidir (Paksoy, 2014: 109).

Paksoy’un saydığı nedenler Kaygusuz öykülerindeki yalnızlığın birbirinden farklı görüntü seviyeleridir. Yalnızlık yukarıda sayılan nedenlerle var olmuş ya da yalnızlık yukarıda saydığımız sonuçları getirmiştir. Nedenler ve sonuçlar birbiriyle iç içe geçmiştir yalnızlık hem neden hem sonuç halini almıştır. Yalnızlığın Kaygusuz öykülerinde nasıl görüldüğünü ayrıntılı biçimde inceleyelim:

Ortadan Yarısından adlı kitabındaki “Üşüyen” öyküsü yalnız başına yaşayan ve durmadan karşı apartmandaki bir kızı izleyen ismi bilinmeyen bir karakteri konu edinir. Karşı apartmandaki kızın yalnızlığına dikkat çeken karakter o kızın yaşadığı evdeki eşyaların dahi yalnızlığı üzerinde durmuştur. Evi ara sıra ziyaret eden erkeğin de kızın ruhsal yalnızlığına iyi gelmediğini öyküdeki şu cümlelerden anlayabiliriz:

“Bazen, beyaz gömlek giyen iriyarı bir genç geliyor evine. Yaşlılık halini hemen andıran biri. Kendi anahtarı var. Oturma odasına habersizce dalıp kıza birkaç sıralıyor. Benim için sürpriz olan bu gelişler yüzünden, kızın küçücük de olsa heyecan duymamasını şaşkınlıkla seyrettiğimi anımsıyorum. Beyaz gömlekle gelse de gelmese de fark etmeyen biri sanki.” (OY: 11)

İzlenen kadın ruhsal olarak çok yalnızdır ve onu izleyen kişi onun adına üzülmemektedir ve hatta belki de ona acımaktadır. İzleyen karakter, izlenen karakter ile öyküde duygudaşlık kurmaktadır:

“Geçen hafta büyük bir fırtına vardı. Arkasından gök gürültüsünü, sonra yağmuru getirdi. Pencere pervazından içeri dolan yağmur kokusu içimi yıkıyordu. O gece yağmuru seyretmek onu seyretmekten çok daha keyifliydi. Bir köşeye büzülüp yağmur dininceye kadar ağladı.

Doğanın bir parçasını taklit etmeye çalışan oyuncak bir buluttu. İçinden savrulularak çıkan şimşeklerin gürültüsünü duyuyordum. Yanına gidip onu avutmayı çok isterdim. Annesini kaybetmiş ciğerlerine kadar üşümüş kedi yavrusundan daha çaresizdi. Üzerine bir gömlek geçirdi, sonra bir kazak, sabahlık, çoraplar... Çok üşüyordu.” (OY: 12)

Kadın o kadar yalnızdır ki acı içindedir, çaresizdir ve onu izleyen karakter kadını teselli etmek istemektedir. Modern dünyanın içinde yalnız olan kadın çevresindekilerle yapay ilişkiler kurmaktadır ve bu durum onu daha da olumsuz etkilemektedir.

Yalnız kadının bir gece kendisini izleyen karakteri evine davet etmesi öyküde beklenmedik bir olaya kapı açar. Davete icabet eden karakter eve vardığında aslında izlediği kadının kendisi olacaktır. Öykü de bu üstü kapalı bir şekilde verilir ve kadının kendine olan uzaklığı gözler önüne serilir. Kendine dahi yabancı kalmış bu kadın aslında kendi yalnızlığıyla yüzleşmiştir. Öykünün başlangıcında kadın karakter izleyici konumunda iken eşyalara verdiği değeri şöyle ifade etmiştir:

“Pencerenin kenarına yerleştirdiğim bambu koltuğumda otururken, evin içindeki eşyaların hayatımdaki yerini düşünüyorum. Antrede patlayan ampulün yerine, hiç kullanmadığım yatak odamdaki abajurun ampulünü geçici bir süre için takabilirim aslında. Ama bu düşünce antreyi karanlık kullanmaktan daha sıkıcı geliyor. Mutfaktaki açılıp genişleyebilen yemek masamı küçük olduğu için almıştım. Yemeğe çok sayıda konuğum gelse bile, öyle kullanmak istemiyorum. Çünkü onun işi küçük bir masa olmak. Oturma gruplarına koyduğum çiçekli yastıklardan birini, yeni bir yastık alana kadar kullanabilirim. Ama olmuyor işte! Eşyalar, yüklediğim anlamlarla gelip evime yerleşiyor, bir daha onları yerinden kaldıramıyorum. Eşyalara olan bu aptalca bağımlılık, beni can sıkıcı durumlara salarken, nasıl olur da bu kadar rahatlatabiliyor? Kuşburnu çayımı mavi çiçekli fincanımda içerken, kıpırdadıkça hışırdayan bambu koltuğuma yerleşmek de öyle.” (OY, 9)

Kadın o kadar yalnızdır ki eşyalar onun için oldukça değerlidir, nesneye bu kadar değer veren modern insan bunu yalnızlığından dolayı yapmaktadır. Karakterin en sevdiği eşyası ise ‘kızı izleme koltuğu’ olan bambu koltuktur. Eşyalarla kurulan bu ünsiyet insanlarla iletişim kuramamaktan, asosyal olmaktan kaynaklanmaktadır. Yalnızlık sadece öykünün teması olmamış öykünün atmosferi de bize yalnızlığı hissettirmiştir.

Ortadan Yarısından adlı öykü kitabındaki “Siyah Top” isimli öykü bir grup terapisini konu edinmiştir.

Grup terapisinde herkes söz alarak öç almak istediği kişiyi ve nasıl öç alacağını hikayesini anlatmaktadır. Grup terapistine katılan hastalardan birinin gözünden anlatılan öykü terapiye katılan insanların modern hayat içindeki yalnızlıklarını ortaya koyar.

Hastalardan biri ona el kaldıran oğlunu, cansız bir heykele dönüştürerek öcünü alacağını, bir diğeri kendisini yeniyetme kızlarla aldatan kocasının penisini bir hamlede koparıp kavanozdaki kuru çiçeklerin yanına koyarak öç alacağını anlatıyor. Herkes kendi öç hikayesini anlattıktan sonra oluşan durumu anlatıcı şöyle ifade ediyor:

“Boğuluyorum. Bu çemberi onaylayan, bu çembere baş eğen, bu çemberi ezber bilen, binlercesinden biriyim. O yüzden herkes kendisi konuştuğundan sonra artık dinlemiyor. Bir çemberin dışına, yaşayamadıklarımıza sırtlarımızı dönmüşken, birbirimize darlıyoruz, birbirimizi anlamak istemiyoruz.”(OY, 22)

Terapiye katılan herkes kendi acılarıyla yüzleşememiş, onlara kötülük eden insanlara karşı nefret ve kin besleyen kişilerdir. Bu kişiler kendi hayatları içine sıkışıp kalmış geçmişin izlerini omuzlarından atamamışlardır. Sadece kendi dertlerini düşünen, diğer insanların acılarına karşı duyarsızlaşma ve içinde yaşadığı çevreye karşı yabancılaşma içerisindedirler.

“Nehir’in Gelmediği Yer” adlı öykü *Ortadan Yarısından* adlı kitapta yer alır. Öykü bir yolculuğa çıkmaya hazırlanan ada ahalisinden ayrı düşen herkes giderken kalmayı tercih eden Nehir’i konu almıştır.

Nehir ertesi gün fırtına koparak yok olacak adadan herkes gibi gitmek istemez. Bütün ısrarlara rağmen herkesin eşleriyle “bilmedikleri yolu çok iyi bildiklerini savunarak, birinci mevki biletleriyle sınıf atladıklarını düşünerek” (OY, 90) bindiği gemiye binmeyi reddeder ve gündelik hayatını yaşamaya devam eder. Nehir’in diğer insanlarla birlikte gitmemesi sürüye katılmak istemediğinin, herkes gibi sıradan gündelik bir yaşam tarzını benimsemediğini gösterir. Nehir herkes giderken koca adada tek başına kalır ve fırtınayı bekler. Seçili bir yalnızlık söz konusudur. Nehir giden sürüye karışmaktansa yalnızlığı tercih etmiş, orta sınıf insanların sıradan yaşantılarına ayak uyduramamış bir karakter olarak karşımıza çıkar.

Sandık Lekesi adlı kitaptaki “Tacettin” öyküsü karakterin modern hayat içerisinde yalnızlığını vurgulayan bir öyküdür. Bir sokak kabadayısı olan Tacettin bir gün iki serseri tarafından soyulmaya çalışılır. Tacettin kısa boylu olsa da oldukça güçlü bir erkektir ve serserileri püskürtür. Tacettin’in fiziksel anlamda ne kadar güçlü olduğunu şu cümlelerden anlayabiliriz:

“Tacettin’i görsen boy bir atmış beş var yok, böyle künk gibi bir herif kalın mı kalın. Ensesi sen de iki kat ben diyeyim beş kat. Yukarıdaki, Tacettin’e öyle bir kıyak geçmiş ki, koca elini sarkıtmış dünyaya, zulada ne kadar güç varsa Erzincan tulumu gibi bastırmış tepesinden. Değirmen taşı gibiydi parmakları, mısırın kuru tanesini iki parmağıyla tuttuğu gibi anında mısır unu yapardı.” (SL, 17)

Tacettin fiziksel anlamda çok güçlüdür iki serseri onu alt edemez ama serserilerin seslerine gelen arkadaşları Tacettin’i sıkıştırırlar, döverler ve façetayla

yanasını keserler. Hastaneye kaldırılan Tacettin ile doktor özenli bir şekilde ilgilenmez, yarasına dikiş atarken uyuşmasını dahi beklemez. Doktor David Tacettin için bir cansız nesneden farklı değildir ve onun duygusu ya da acısı Doktor David'i ilgilendirmemektedir. Modern hayat içerisinde insanlar birbirlerine karşı duyarsızlaşmış ve yabancılaşmıştır.

Tacettin polise haber veren hastabakıcıyı sinirlenmiş ve onu yere sermiştir. Tacettin'in iletişim bozukluğu olan çevresiyle uyum içinde olmayan bir tiptir. Tacettin'in emniyetten gelen bütün polisler için olumsuz tutum sergilemesi toplumsal düzene karşı uyum sağlayamadığının bir göstergesidir. Kimse ile sağlıklı bir iletişim kuramayan Tacettin bütün olaylara karşı aşırı tepki göstermektedir. Tacettin'in ölçsüz tepkiselliği duygusal anlamdaki yalnızlığını gösteren bir başka ipucudur. Tacettin yalnızdır ve bu yalnızlık onu hırçınlaştırmaktadır.

Öykünün sonunda hastane odasında bir halden anlayan hemşire Necla bir de Tacettin kalır ve o an Tacettin kendisinden beklenmedik bir şekilde ağlamaya başlayacaktır:

“Tacettin hamur gibi yığıldı yatağa, bizim Necla önce temiz uyuşturdu suratını, sonra yavaş yavaş başladı dikiş atmaya. Titiz Tacettin perişan, gömlek sökükle, yaka bağır meydana, her şeyi lime lime, kolunu kaldırıp başladı ağlamaya... höngürdeye, bağıra bağıra... Necla olalı böyle ağlama duymamıştır imansızım. Eşek kadar herif anıra anıra hıçkırıyor. İşte ben buna yürek derim.” (SL, 22)

Fiziki anlamda güçlü olan Tacettin ruhsal anlamda güçsüzdür, yalnızdır ve ağlaması onun yalnızlığından kaynaklanmaktadır. Tacettin'in ağlaması sıradan bir insanın ağlamasından daha başkadır çünkü yapı olarak sert ve güçlü bir karakteri temsil etmektedir ama benlik bütünlüğü kaybolmuş Tacettin kendisinden hiç beklenmediği bir anda ağlayarak yaşadığı hayatın içinde ne kadar yalnız olduğunu gözler önüne sermiştir.

Tacettin'in ağlamasına karşılık Necla hemşirenin tepkisizliği de şöyle anlatılmıştır:

“Kimi zamazingolar, Tacettin'in böyle ağladığını duyunca arkasından fasıl geçerler ya bilmezler ki adamın kanı boza gibi mayalanınca ağlamaktan başka bir şey kalmamıştır. Hem kimin yanında ağladığın da önemli, Tacettin şu kalleş dünyada bir tek Necla'yı seçmiştir. Ne var ki Necla ablamda tık yok. Onu öyle görsen, radyoda haber dinliyor sanırsın.”(SL, 22)

Necla'da yanında ağlayan Tacettin'e karşı tepkisizdir. Tacettin ağlarken Necla işini yapmaya devam etmektedir. Öyküde yalnızlığın getirdiği yabancılaşma ve duyarsızlaşma hemşire ve doktor karakterleri üzerinden verilmiştir. Tacettin ise benlik bütünlüğü olmayan, ruhsal bir yalnızlığı temsil etmektedir.

Sandık Lekesi adlı kitaptaki “Kadın Sesleri” adlı öyküde kadın erkek ilişkilerindeki yalnızlığı konu edinir. Günlük sıradan işlerini yapan Ayşe Hanım bir telefon sesiyle monoton hayatına kısa bir ara verir. Bir anket için onu aradığı söyleyen Berna Hanım’ın soruları Ayşe Hanım’ın evliliğiyle ilgili sorular üzerine yoğunlaşır.

“Demek evin yükü çoğunlukla sizin sırtınızda?”

Benim kocam bir kargo şirketinde çalışıyor. Gecesi gündüzü yok anlayacağın. Alışveriş, ev işleri, oğlanın dersleri, bütün angaryalar benim üstümde. Bizimki haftalık para bırakır, gerisine karışmaz.

“Hep geç mi gelir eve?”

Çoğunlukla... önceleri cama kapıya çıkar yolunu beklerdim, ama yapmıyorum artık. Vurup kafayı yatıyorum. Geldiğini bile duymuyorum” (SL, 36)

Ayşe Hanım evliliğinde duygusal anlamda bir bağ kalmamıştır. Kocasını parayı getirir Ayşe Hanım ise diğer işleri yapar. Evlilik onlar için bir görev paylaşımından başka bir şey değildir aynı evin içinde iki yabancından farksızdırlar. Ayşe Hanım’ın kocası çoğunlukla evde bulunmamakta ve Ayşe Hanım yalnız kalmaktadır. Bu yalnızlık sadece fiziki olmaktan çıkmış Ayşe Hanım’ı ruhsal yalnızlığa da sürüklemiştir. Ayşe hanım kocasının geç gelmelerine karşı duygusal anlamda karşılık verse de sonraları yaşadığı ruhsal yalnızlık onu kocasına karşı yabancılaştırmış ve tepkisiz bırakmıştır. Ayşe Hanım tekdüze yaşantı içinde duyarsızlaşmış ve sorgulamadan yaşamaya devam etmiştir. Öykü evlilik içindeki yalnızlığı, yıpranmış kadın erkek ilişkileri içindeki yabancılaşmayı oldukça net biçimde işlemiştir.

Sandık Lekesi adlı kitaptaki “Oğul” öyküsü somut yalnızlığın en çok görüldüğü yerler olan köyde geçer. Köy, kimselerin uğramadığı, içinde az sayıda insanın yaşadığı bir yerdir. Öyküde bir anne oğulun gündelik köy işlerini yaparlarken köye bir kamyon yaklaşmaktadır ve fasulye ayıklayan oğluna bakan anne oğlunun tüm fasulyeleri kırdığını görmektedir. Oğul bulunduğu ortama ayak uyduramamış yaşı on altı olmasına rağmen fasulyeleri ayıklamayı hala öğrenememiştir. Annesi oğlunun köye uyum sağlayamadığının, köy işlerini yapamayacağını ve yapmak istemediğinin, oğlunun köyde kendini yalnız hissettiğini, köyde yaşamak istemediğinin farkındadır. Anne, oğlunun çocukken sorduğu “Aladağ’ın arkasında ne var anne?” sorusunun peşinden gitmesine izin verir. Oğul kendini gerçekleştirmek ve köydeki yalnızlığından kurtulmak için Aladağ’ın arkasına doğru yol almıştır.

Sandık Lekesi adlı kitaptaki “Selamete Kalın Hanım Efendi” öyküsünde de yalnızlık teması görülür. Dar bir sokağa yanasmaya çalışan kamyon tüm mahalleli de merak uyandırır. Bir apartmanın önüne yanaştığında içine ev eşyaları taşınmaya başlanır. Kamyon eşyaları yüklenip götürdükten sonra apartmandan çıkan Cevat Bey için şunlar ifade edilmiştir:

“Kamyondan kalan egzoz kokusu henüz dağılmışken Cevat Bey Soylu Apartmanı’ndan çıkararak, kahverengi paltosunu yakasına kadar iliklede, başındaki kasketi çıkararak saçlarını yatıştırıp kulaklarını sevdi, sonra kasketi tekrar giydi. Elindeki küçük deri çantayı koltuğunun altına sokuşturup sokağımıza son bir kez bakmadan, önündeki dik yokuşa doğru yol aldı. O giderken üçüncü katın penceresinden tek tül oynamadı.” (SL, 75)

Cevat Bey taşınırken onu kimse uğurlamamış ve o da kimseye veda etmemiştir. Bu durum Cevat Bey’in bu apartmanda yaşarken ne kadar yalnız olduğunu, hiçbir komşusuyla iletişim içinde olmadığını göstermektedir. Cevat Bey yaşadığı apartman ve sokak ile bir bağ kurmamıştır. Duygusal bir bağ kurmadığı evinden ayrılırken de tepkisiz davranmaktadır. Cevat Bey yalnızlığı onu duyarsızlaşmış ve yaşadığı çevreye karşı yabancılaştırmıştır.

Doyma Noktası adlı kitaptaki “İnsan Dipleri” öyküsü kadın erkek ilişkilerindeki yalnızlığı konu edinir. Bir dağ otelinde cinsel birliktelik sonrasında adamın ayaklarını fark eden kadın şunları düşünmüştür:

“ADAMIN ÇIPLAK ayaklarını, başını –böyle çirkinlikte bir adamdan hoşlanmasını sağlayan, ona kösnül edimler emreden o ahmak kafasını- yastığa atıp içli bakışlarla sevgilisinin ayaklarını inceledi. Aman tanrım, bu ayaklarla mı yattım ben! Bu boz rengi kalın deriyle mi? İnsan etinden payını almamış, pembeleşmemiş, aşkın baş döndürücü salgılarına esin vermemiş; son ana dek yüzünü göstermeden, yorganın altında sinsice debelenerek çoraplarından sıyrılmış, sevişmenin her anını hiç hak etmediği halde uçlarına dek duyumsamış; dengi olmayan, yumuşak, küçük bir ayağın yüzüne sürtünerek sahibinden sebeplenmiş, her şey bittikten sonra parmak boylarından fişkıran kıllardan utanmadan ortaya çıkan bu ayaklarla mı?” (DN, 67)

Kadın birlikte olduğu adama bedensel yaklaştığını bu düşünceleriyle açığa çıkarır. Kadın adamı ruhsal olarak sevmemektedir ve onunla kurduğu ilişki de bedensel bir haz üzerine kuruludur. Kadının adamla kurduğu bu ilişki biçimi kendisinin ruhsal anlamda yalnız olduğunun göstergesidir. Kadın duşa girdiğinde ise şunları düşünmektedir:

“Duşa girdiğinde kadın, yüzüne vuran su sicimleri altında kolları sarkmış öylece dururken, yüreğinde katılaştıran duyguları bir parça eritmek için uzun süre beklede. Artık beğenmediği bir erkekle bu ilişkiyi sürdüremezdi. Gerçi, ilk sevişmenin hemen ardından sona eren ilişkilerin mağduru genellikle kendisi olurdu. Gün geçtikçe merak edilen ten kokusunun, kuytuda bekleyen gizemin birdenbire çözümlenmesinden kaynaklı o doyunluk duygusunun cezasını birkaç kez çekmişti.” (DN, 68)

Kadın daha evvel de böyle ilişkiler kurmuş ve bu tarz ilişkilerin “ceza”sını çekmiştir. Adamı ruhsal olarak sevmeyen kadın bir uzvunu beğenmediği için adamdan soğumuştur. Bu durum kadını kendinin suçlu hissetmesine de sebep olmuştur.

Birliktelikten sonra ormanda yaptıkları yürüyüş de kadın adama karşı gözlemine artırmıştır. Bir çam fidanına acımadan zarar verirken adamı gören kadının

içinde o an bir kopuş olmuştur. Onu tanımadan önce beğenen kadın adamı tanımaya başladıktan sonra ondan uzaklaşmıştır. Adamla kurduğu ilişki yüzeysel bir ilişkidir ve adamı tanımaya başladıkça kendisi için yanlış bir seçim olduğunu anlamıştır. Kadının yüzeysel ilişkiler içinde olmasının sebebi ruhsal yalnızlığını giderme çabasıdır.

Doyma Noktası adlı kitaptaki “Çalıntı Yürekler” adlı öykü ihtiyar İlyas ile genç Zeynep’in sıra dışı ilişkisini konu alır. İlyas genç Zeynep’le nikahlanmış ama bu nikahı Zeynep’in faydasını gözeterek yapmış öldükten sonra evi ve maaşı kimsesiz Zeynep’e bırakma niyetiyle hareket etmiştir. Zeynep’e karşı başka bir beklentisi yoktur. Zeynep eve yerleştikten sonra ilk başlarda evi benimsememiştir. Bu durum İlyas’ı rahatsız etmiştir. Zeynep sonraları eve yerleşmiş ve hatta bu yerleşme İlyas’ı rahatsız eder hale gelmiş, İlyas kendini bir köşeye sıkışmış hissetmeye başlamıştır. Zeynep ve İlyas aynı evin içinde yaşasalar da çok fazla iletişim kurmazlar. İkisi de ayrı ayrı kendi hayatını yaşamaktadır. İlyas yalnızlığa alışmış biri olarak Zeynep’in hayat dolu halini bir süre sonra kıskanmaya başlayacaktır:

“Öyle güçlü bir benliği vardı ki, İlyas yavaş yavaş evin bir köşesine itilip olduğu yerde sıkışmaya başlamıştı. Çünkü çok yiyordu Zeynep.(...) Kemiklerinin arası iyice dolmaya başladı; dizleri, omuz başları yuvarlaklaştı, kalçaları doldu, belinin inceliği ortaya çıktı, alnı genişledi, yanakları şişti, yüzünü kaplayan beni bir nokta oluncaya dek ufaldı. Kalın kaşlarını alınca gözlerinin kuyruklu biçimi iyice belirginleşti. Solgun kız, bembeyaz dolgun bir kadına dönüştükçe, İlyas küçüldükçe küçülüyordu. Zeynep’in yediği her şeyi kıskanıyordu artık. Geceyarısı kalkıp buzdolabını yokluyor, o taze yiyecekleri yiyip bitirmek gibi çocukça hırsla kapılıyor, ne yazık ki iki lokmadan sonra tıkanıp karın ağrısıyla tekrar yatağa dönüyordu. Zeynep evin içinde özgürce salınırken, gizlice onu süzüyor, onca yiyeceğin sindirildiği gövdede yağlı bir fazlalık arıyordu: Sarkan, şişen ya da kalınlaşan bir şey, kızın utanmazlığını ortaya vuran çirkin bir gösterge. Bulamıyordu.” (DN, 8)

Zeynep’le birlikte eve yayılan dinçlik, tazelik yani yaşam kokusu yalnızlığa alışmış, kendi halinde yaşayan İlyas’a rahatsızlık vermektedir. İlyas yaşamaya katılmayan yalnız bir bireydir ve Zeynep İlyas’a yaşamı hatırlatmaktadır.

İnsanın çevresiyle sağlıklı ilişki kurabilmesi için kendisiyle barışık olması gerekmektedir. Kendisiyle barışık insan, hayata uyumlu ve hareketli oluş sürecinin bir parçasıdır. “Yaşamak bir anlamda ileri atılmak ve Descartes’in deyişiyle ‘devinime katılmak ’tır.” Kendini hayatın akışından soyutlayan İlyas, gündüzden ve sabah ışığından kaçmaktadır. “Sabah, hem güneşle başlayan dış dünyanın hem de sevdiklerinin yüzüyle iç dünyanın aydınlanmasını simgeleyen taze bir başlangıçtır.” (Aktaran: Paksoy: 2014: 79-80) İlyas yaşama katılmayan, devinimsiz bir insandır. Yaşama doymuş ölümü bekleyen ve onu isteyen İlyas için her yeni gün bir işkence haline dönüşmektedir:

“KABURGA! Altmış yılı aşan saygın bir ömrün yazgısı, kirli çarşaflara terk edilmiş bir kaburga olmak demek. Güçten düşmüş bir uyluk denli kırılmalıymıştı öyle mi? hayat belirti taşımayan bir insan gövdesinden boşluğa açılan bir köprücük kemiği gibi sivrilme, ruhun

üstüne kapanan bir göğüs kafesi kadarcık küçülmekti ha! Yataktan kalkmak için en küçük istek yoktu içinde. Günlerdir yüzünü bile yıkamıyordu. Aynaların bilge ışımlarından yansıyan çökkün gözlerine bakmaktansa, kabuk kabuk kabaran rutubetli duvarların sızlanmasını dinleyerek geçirirdi son günlerini. Ne cennetten kupkuru bir yatak istiyordu artık, ne de uzayın kadife gecesinde derin bir boşluk. Zeynep bu halini görmesin yeter.” (DN, 75)

İlyas yaşamaya dair en ufak bir istek duymamaktadır, ölümü sabırsızlıkla beklemektedir. Etrafındaki insanlarla iletişim kurmamakta, her şeyi kendi içinde yaşamaktadır. Yaşam dolu Zeynep’e karşı kendini güçsüz hissetmekte ve Zeynep’in bu güçsüz halini görmesini istememektedir. İlyas kendine karşı da yabancılaşmış ve bu sebeple kendi zayıflığını bir başkasının görmesini istememekte, kendiyle yüzleşmekten kaçınmaktadır.

Esir Sözler Kuyusu adlı kitabın ilk öyküsü olan *Esir Sözler Kuyusu*’nda yalnızlık teması işlenmiştir. Babaannesine yemek götürürken ormanda farklı bir yola sapan kız çocuğu Cevizlik’te ahşap evde yaşayan Nermin’le karşılaşır ve aralarında şu sohbet gerçekleşir.

“Bu ev sizin mi, teyze?”

Benim değil babamın.

Peki bu cevizlik?

Orası da ağabeyimin.

Ya bu kuyu?

Kuyu benimdir, yalnızca benim.

Onlar neredeler, baban, ağabeyin?..

Gittiler.

Nereye?

Uzaklara, büyük şehirlere.

Senin kocan yok mu?

Yok.

Çocuğun?

Çocuğum da yok.

Burada sıkılmıyor musun?

Sıkılmıyorum.

Sıkılınca ne yapıyorsun?

Kuyuyla konuşuyorum.” (ESK, 21-22)

Nermin yalnız yaşayan, kimseyle iletişim kurmayan bir karakterdir. Nermin diğer insanlar gibi aile kurmamış, sosyal ilişkiler geliştirmemiştir. Fiziksel ve ruhsal açıdan yalnız olan Nermin’in tek arkadaşı ise kuyudur.

“Kuyu, onun hem sırdaşı hem yoldaşdır. Nermin Teyze, kendisini açık hapishane görünümünde olan bu kuyunun başına hapsedmiştir. Simgesel bir değer taşıyan ‘kuyu’ modern insanın kapatılmışlığını simgelemektedir. Kuyu, insanın “labirentleşen dünyadaki karanlık çıkmazdır. Kapatılmış ve terkedilmişlik duygularının çağrıştıran kuyu imgesi, yalnız insanın ruhundaki yaradır.”” (Paksoy, 2014: 57)

Nermin Teyze yalnızlığında kuyuyla iletişim kurarak yalnızlığını gidermeye çalışmıştır. Kuyuya dair bir aidiyet geliştirmiş, çevresinde sadece onu kendine ait hissetmiş, onu dost bilmiştir.

Esir Sözler Kuyusu adlı kitaptaki “Sessizlikler” öyküsü de kendine bir Japon balığını arkadaş edinen Sema’nın içinde bulunduğu dünyadaki yalnızlığı anlatılır. Japon balığını gördüğü ilk anda güzelliğinden oldukça etkilenen Sema şunları düşünmektedir:

“Japon balığını görünce, aynı böyle boşaldı içim. Sağırлаştım. Daha önce gördüklerimi unuttum. Aklımdaki bütün biçimler tokmak kafalı bir japon balığının altın parıltısı yaldızlandı. O zaman hayal kafesim dar geldi göğsüme. İşte hıncımın kaynağı buydu benim. Darlık, bunaltı! Hayali bir şey olamamak.” (ESK, 41)

Sema, Japon balığını görünce kendisini de bir kavanozun içinde gibi hisseder. İçindeki “darlığı, bunaltıyı” keşfeder. Sema küçük dünyasında sıkılmakta ve hayali bir varlık olarak yaşamak istemektedir. Onun yaşamı bir kavanozun içinde dolaşan balığın yaşamıyla özdeşdir (Paksoy, 2014: 88). Sema, Japon balığıyla kurduğu bu özdeşim Japon balığının hislerini paylaşmasına ve Japon balığının kavanozda çektiği acıyı anlamasına yardımcı olmaktadır. Sema, Japon balığında kendi acılarını, kendi sancılarını görmektedir:

“Balığın geldiği gece küçük bir sesle uykum bölündü. Yutkunma gibi bir şey. Işığı açtım bir baktım, benimki kavanozun ağzında hava yutuyor. Odamdaki gece ışığını çırpıncasına ısıyor. Parmak uçlarımda koşarak mutfığa gittim, bidondaki içme suyunu döktüm kavanoza. Dinlenmiş, yumuşak bir su. Sonra dezenfektan mürekkebini döktüm. Birkaç saat sonra yine aynı. Luk luk luk bir ses. Yine dinlenmiş su, yine mürekkep. Bu boğuntuyu tanıyorum bir yerden. Bu soluksuz kalıp başını yukarı, en yukarı uzatmayı.”(ESK, 43)

Balığın yaşadığı bunaltıyı, nefes kesilmesini Sema kendi yaşadıklarından bilmektedir. Kendisi de hayatta yalnızdır ve içinde bulunduğu dünyada boğulmak üzeredir. Japon balığının verdiği yaşam mücadelesini kendi de ruhsal olarak

vermektedir. Ailesinin onun balığına yüklediği anlamı görmemesi Sema'nın aile içinde ne kadar yalnız olduğunu göstermektedir. Japon balığı aslında Sema'dır. Sema bu durumun farkındadır:

“Balık kaplıyordu beni, kimseyi inandıramadım. Alev rengi bir korkuya kesildi yüzüm. O ne yerse karnımda öğüttüm. Bir balık kadar az dışkıladım üzüntüyü.”(ESK,43)

Sema balıkta kendisini görmektedir. Balık her nefessiz kaldığında Sema'da onunla nefessiz kalmakta balık soldukça Sema da solmaktadır. Balığı yaşatmak için uğraşlar veren Sema ailesini havalandırma almaya ikna edememiştir. Kendisi pipetlerle havalandırmaya balığı canlı tutmaya çalışmıştır. Çünkü Sema'nın yalnız dünyasındaki tek arkadaşı, hayatla olan tek bağı bu balıktır. Ailesi Sema'yı anlamamakta Sema'nın yalnızlığı derinleşmektedir. Balık Sema için yalnızlıktan kaçış, hayata bir dönüştür. Öykünün isminin “Sessizlik” olması balık ve Sema'nın yalnızlıkların kaynaklı sessiz olmalarındandır.

2.1.3. Ölüm

Ölüm, insanlık tarihinde herkesin başına gelecek doğal bir süreç olarak bilirse de kimilerine korkulacak bir son gibi görünmüş kimilerine ise bir kurtuluş, yeni bir hayatın başlangıcı olarak görülmüştür. Ölüm duygusunu insan ruhunun en büyük çıkmazlarından olarak görmek mümkündür. Bu sebeple de edebi metinlerde sıkça işlenmiş temalardandır.

Sema Kaygusuz öykülerinde ağırlıklı olarak görülen temalardan biri de ölümdür. Kaygusuz ölümü kendi doğallığı içinde işlerken yalnızlıkla ölümü öykülerde genellikle ilişkilendirmiştir. Yazar, ölüme farklı açılardan yaklaşır ve ölümü intihar, hastalık, cinayet gibi değişik biçimlerde karşımıza çıkarır.

Kaygusuz'un *Varlık Dergisi*'nin 2002 Ocak sayısında verdiği söyleşi de ölüme yüklediği anlamın sorulması üzerine şu söyledikleri dikkat çekicidir:

“Belki şaşıracağsın ama, henüz ölümle ilgili hiçbir şey yazmadım. Üstelik ölüm temasını hiç işlemedim. Öykülerde gördüğün ölümler, hep canlı bir varlığın eylemini itekleyen, bir sorgulamayı başlatan, değişimi yaşatan bir andır. Ölümü yalnızca kendi felaketim olarak görüyorum. Oysa başkalarının ölümü, geride kalan canlı şeylerin varlığını pekiştiren ve o canlının gün geçtikçe ayakta çürüdüğünü gösteren aydınlık bir andır. Benim ölümlerim konuşur, arkasında bir ödeşme, bir sevgi, bir hesaplaşma bırakır. Yani yaşantıyı üretmeyi sürdürür.”(Sevinç, 2002: 38)

Kaygusuz'un ölüm hakkındaki bu düşünceleri önemlidir. Kaygusuz ölümü kendi için bir son, bir felaket olarak görürken ölümü hayatın tazeliğine, canlılığına katkı sağlayan bir gereklilik olarak da yorumlar. Kaygusuz ölümü insani bir doğallığın içinde algılamaktadır.

Yazar, öykülerdeki ölüm anlarını genellikle muğlak bırakmış ve ölüm açıkça söylenememiş genellikle kapalı bir anlatımla şekilde onu hissettirmiştir.

Ortadan Yarısından adlı kitaptaki “Üşüyen” adlı öykü yalnız başına yaşayan ve durmadan karşı binadaki kadını izleyen bir karakteri konu alır. Kadının içsel anlamda yalnızlığının ön plana çıktığı bu öykünün sonunda izlediği kadının kendi olduğunu fark eden karakter bileklerini keser ve bu anı şöyle anlatır:

“Beyazgömlü, odaya girip telaşla bağırmağa başladı. Ağlıyor, bana sınımsıkı sarılıyor. Onu affetmem için yalvarıyor. Bulanık yüzüne öfkemiz, öylece bakıyorum. Aslında ona hiç öfkelenmedim. Keşke biraz olsun öfkelenecek kadar ısınsaydım dünyaya.

Yaşamak kollarımda değildi...

Beyazgömlü'nün yüzündeki korkuya karşılık çok sakınım. Neler söylediğini anlamakta güçlük çekiyorum. Bütün kokumu çeşme gibi akıtan beyaz bileklerime...bileklerimdeki kırmızılara bakıp çılgın atıyor. Beni kaybetmekten korktuğunu sanıyor. Oysa istemeden teslim ettiklerimin yüzüyüm ben. O da renkten korkuyor. İçimizdeki renkten. Açığa çıkaramadıklarımızdan. İlk kez ısınmayı özlemeden üşüyorum. Çok güzel üşüyorum.”(OY, 18)

Yalnız yaşayan kadın ‘dünyaya biraz olsun öfkelenecek’ kadar dünyayı benimsememiştir. Kendini bu dünyaya ait hissetmeyen kadın duyarsızlaşmış ve kendine dışarıdan bakacak kadar yabancılaşmıştır. Bunun sonucunda kendi intiharından bile habersizdir. Ölüm onun için bir kurtuluştur. Bu sebeple bedeni soğurken hissettiği üşüme onun için güzeldir. Bu öyküde ölüm ve yalnızlık birbiriyle ilişkilendirilmiştir.

Ortadan Yarısından adlı öykü kitabında “Siyah Top” adlı öyküde ise herkes öç hikayesini anlatırken her gece elleri ayakları bağlanan ve on yedi kez intihar etmeye çalışan delikanlı konuşmaz. Bu dünyayla bağlantısını koparmıştır. İyileşmeye ya da yaşamaya dair bir çaba göstermiyordur. Anlatıcı bu genç için şunları söylemiştir:

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

Öyküdeki anlatıcı da grubun içindeki hastalardan biridir ve intiharı bir kurtuluş olarak görmektedir bu sebeple intiharı diğer insanların aksine olumsuz. On yedi kez intihar eden genç gruptaki diğer hastalar gibi öç alma hikayesini anlatmaz. Çünkü onun öç almak istediği kimse yoktur. Öç alma duygusu dahi hayatta kalmanın, yaşama duyulan isteğin, devinime katılmanın bir göstergesidir. Ama buradaki genç yaşama

dair en ufak bir istek taşımamakta bu sebeple içinde bir öç duygusu taşımamaktadır. İntihar, yalnızlık çeken, yaşadığı hayata karşı yabancılaşmış, duyarsızlaşmış insanlar için bir kaçıştır. Öyküdeki genç de bu kaçışa defalarca teşebbüs etmiştir. Öyküde ölüm teması bu genç üzerinden verilmiştir.

Kitabın ikinci öyküsü olan “Yılanlar” adlı öyküde doğuramayan, kısır olan kadınların çocuk sahibi olmak için yılan yumurtası içmeleri anlatılır. Yılan yumurtası içen kadınlar bir can doğurmak için başka bir cana kıymışlardır. Yavrularını kaybeden yılanlar ölüm acısıyla kıvranırlar. Ölümle birlikte doğuma kavuşacak olan kadınlar ise yılanların feryatlarından habersizdir:

“Yılanlar ağladı, Kabukların kırılışını duydular öteki tepeden. Yetişemediler. Bir taşla ezilen baş gibi sancılı, ağır, çıtırılı seslere bakıp ağladılar. Varıp boş kabukların içinde burkularak beklemediler.”(OY, 30-31)

Yılanlar yumurta kabuklarının seslerini işittikleri anda ölümü anlamışlardır ve ölüm karşısında çaresiz kalmışlardır. Yılanların boş kabukların başlarında beklemeleri bir annenin evladının mezarının başında beklemesini andırır. Yazar, öyküde ölüm acısını anne yılanlar üzerinden etkili bir şekilde göstermiştir.

Ortadan Yarısından adlı öykü kitabındaki “Çöp Torbası Evren” adlı öykü gerçeküstü bir öyküdür. Öyküde Tanrı’nın intiharı söz konusudur. Tanrı yarattığı Mavi Dünya’nın insanlarını memnun edememiştir ve intihar etmeden önceki haliyle konuştuğu söylenen Tanrı şunları ifade etmektedir:

“İlk yaratı deneyimimde, insanları bir kadın, bir erkek göndermişim. Birbirlerini de, biçimlerini de seçme özgürlükleri yoktu. Mavi dünyanın bütün çocukları onlardan üredi. Evet, biraz ensest bir yaklaşım sayılabilir: Kardeşlerin evlenmesi, sonra birbirini öldürmesi zor bir sınavdı; zaten insanlık hiç başarılı olamadı. Birbirlerinin parçaları olduğunu kabul edemediler.”(OY, 56)

“Tanrı tarafından kendilerine gönderilen kurallara karşılık hayatın sınırsız seçeneklerini fark ettiklerinde insanların Tanrı’yla araları açılır.” (Yener, 2010: 18) Tanrı’yı hiçe sayarlar, onunla alay ederler. Yarattığı Mavi Dünya’da insanları memnun edemeyen Tanrı yeni bir dünya kuracaktır ve bu dünyaya da Yeşil Dünya adını verecektir. Tanrı Yeşil Dünya’da Mavi Dünya’dan farklı olarak insanlara kendi bedenlerini seçme hakkı tanıyacaktır. Bunun sebebini ise şöyle açıklamaktadır:

“İnsanlık, yüzyıllardır biçimsel özellikleri dışında her şeyi aşmayı başardı. Ama biçimlerindeki kaygılarını, estetik zaaflarını, kendi aralarında yarattıkları tanımlamaları aşamadılar. Doğrusu ben onları yaratırken ‘güzel’, ‘çirkin’ diye iki sözcüğün incecğini hesaplamamıştım.”(OY, 58)

Tanrı inanların her şeyi aşmalarına rağmen şekilci olmaktan vazgeçemediklerini, maddeye aşırı anlam yüklediklerini bu sebeple de mutsuz

olduklarını görmüş ve yeni yaratacağı Yeşil Dünya’da insanların bu durumdan kurtulmasını istemiştir.

Yeşil Dünya kurulur herkes seçimini yapar insanlar kentler kurarlar yaşamaya başlarlar ama tuhaflık vardır. İnsanlar bu dünyada kendilerine benzemezler, doğallıktan uzaktırlar.

“Kadınlar, kopmak üzere belleri, taşıyamadıkları göğüsleri, eğilemedikleri parmak uçlarıyla ne kuğu, ne ceylan ne papatyaydılar. Erkekler fil kadar güçlü, alan gibi çevik, yunus balığı kadar etetik, çınar ağaçları gibi ihtişamlı değildiler. Hepsi yumru yumru kaslarıyla, yerlere kadar uzanan cinsel organlarıyla çok tuhaftılar. (OY, 59)

Yener’in çalışmasına göre öyküde insanlar evrenin bütününden bir kopma yaşarlar ve duygularıyla birlikte zevklerini de kaybederler (Yener, 2010: 19). Doğallıktan uzaklaşan insanların ne pencere önlerine konan çiçekler ne gün batımı ne de miskin kediler dikkatini çekmektedir. Aşık olmayı, şiirler okumayı, dans etmeyi bırakmışlar yalnızca kendilerine bakmaya başlamışlardır. Bedenlerinin güzelliği onlara tüm dünyanın güzelliğini unutturmuştur. Tanrı yarattığı bu dünyayla da insanları memnun edememiş onları tatmin edememiştir. Tanrı olmanın sorumluluğu ve zorluğu Tanrıyı intiharın eşiğine sürüklemiştir.

Bir bilim kurguyu andıran öykü insanlığın çöküşünü anlatmıştır. İnsanlığın bu halini gören Tanrı intihar etmeyi seçmiştir. Kaygusuz bu öyküde toplumun yabancılaşması, duyarsızlaşması ile birlikte Tanrının da ölümünü alegorik bir biçimde anlatmıştır. Toplum ölüdür ve Tanrıya bu sebeple ölecektir çünkü bu ölü toplumun yaratıcısı odur.

Ortadan Yarısından adlı kitaptaki “Azrail” öyküsü isminden de anlaşılacağı üzere bir ölüm anını konu alır. Öykü gölde sandal ile gezintiye çıkan bir kadın ve erkeğin üzerinden anlatılmıştır. Öykü daha çok kadın karakter üzerinde yoğunlaşmıştır. Gezinti sırasında bir selvi ağacının altından geçerken kadın şunları düşünmektedir:

“Çayın yatağına bıraktı kendini. Gözlerini açtığında bir selvinin, çaya eğilmiş kolları altından geçtiklerini fark etti, doğrulup başına üşüşen dalları çekiştirdi. Eline gelen diri yaprakların daldan ayrılan çit eiyle kabardı içi. Kürekleri çeken adam, umursamadı selviyi. Bitkiler çit diye ölürler. Sandalı sırtında taşıyan çay nasıl ölür, ya da ölür görünür? Ya toprak?” (OY, 61-62)

Öykünün ismiyle birlikte uyandırılan ölüm duygusu öykünün tüm atmosferine yayılmıştır. Kadın ölüm üzerine incelikli düşünceler içindeyken adam kadına her anlamda uzaktır. Sandalda suya düşen yansımaları izleyen kadın kaygılıdır. Sudaki görüntüsü ona bir şeyler anlatmak istemektedir:

“Görüntüsünde, buruk bir kaygı belirdi. Sudan çıkmak isteyerek çırpındı ‘görüntü’. İyice yaklaştı aslına, ısırarak ister gibi bağırarak sandaldaki kıza. ‘Görüntü’ haykırdı, iç çekti, tıkanı,

korktu. Kıza anlatmak, -kızın saçlarını, kızın boynu, soluk, ıslak, ciğer, buruna dolan su, genizdeki acı, sıkışma, ağrı- kızı uyarmak istedi! Çayın dibine batan ‘görüntü’den zayıf bir ses geldi:

“ ‘Boğuyor seni bu adam...’ ”(OY, 63)

Kadının sudaki görüntüsünün onu uyarmaya çalışması aslında kadının ölümle yüzleştiğinin kanıtıdır. Kadın kendini ölümün elleri teslim etmiştir. Öldürüleceğinden haberdar olan kadın buna izin vererek aslında bir intiharı gerçekleştirmiştir. Öyküde intihar ve cinayet iç içe verilmiştir. Kadının ölüme karşı bu tutumu hayattaki yalnızlığından ötürü olabilir. Yalnızlık duygusu peşinde intiharı getirmektedir.

Ortadan Yarısından adlı kitapta yer alan “Çitlembik Yiyen Ölüler” öyküsü fakir ama çalışkan bir delikanlının aşka karşı yenik düşmesi ve annesinin mezarı başında annesi ile dertleşmesini konu edilir. Oğul annesinin mezarı başına ortancalarıyla birlikte gitmiş ve onun ölüm anında neler hissettiğini, yaşadıkları zorlu günleri yad etmiştir. Oğul annesinin mezarda kendini işittiğini düşünmektedir. Ölümü annesini kaybeden oğul şöyle tanımlamaktadır:

“Ölüm, söylendiği gibi sessizlik, yeni bir başlangıç, kurtuluş değildi; rutubetli hava, damarlarıma kadar işleyen bir gürültüydü anne. Artık güvenemiyordum, artık çok korkuyordum. Pısrık, ıslak, kimsesiz, dayanıksızdım.” (OY, 65)

Annesinin ölümünden fazlasıyla etkilenen oğul kendini dünyada yalnız hissetmekte ve aynı zamanda da aşk acısı çekmektedir. Aşık olduğu Berna’dan hayranlıkla bahseden oğul Berna’ya olan aşkına rağmen terk edilmiş ve bu acıyı kaldıramamaktadır. Berna’nın çocukluğuna dair ise şu ayrıntıları verir:

“Berna’nın annesi de onu ölümlerden korkutmamış. Hortlak masalları, cin hikayeleri, geceleri ayaklarını yıkayan yatır safsataları bilmiyordu hiç. Hatta küçük bir kızken gizlice karşı evin bahçesine atlayıp herkesin korktuğu mezar taşına basarak çitlembik ağacına tırmanmış. Avuçlarına topladığı çitlembikleri ‘bir sana... bir bana...’ diyerek mezardaki ölümlerle paylaşmış. Berna ölümlerden hiç korkmuyordu anne.” (OY, 67)

Berna’nın ölümlerle barışık olması, aslında alışılmışın dışında bir davranıştır. Berna ölümün doğallığını küçük yaşta kavramıştır ve ölümleri kendine arkadaş edinmiştir. Berna’nın her özelliğini annesine bir bir anlatan aşık oğul Berna’nın kendine aşık olmamasından yakınmakta bazen kendini bazen ise Berna’yı suçlamaktadır. Bu sırada beklenmedik bir şekilde mezarda bir kımıldanma olur ve anne mezardan çıkar. Oğul kısa bir şaşkınlığın ardından annesiyle sohbete devam eder.

Anne oğul hararetle bir sohbete başlarlar. Yener’e göre annenin amacı, oğlunun biraz olsun kendi değerini fark etmesini, âşık olduğu Berna’yı gözünde büyütmemesini sağlamaktır. (Yener, 2010: 22) Annenin konuşmalarıyla oğulun hayatında ne büyük zorluklardan geçerek başarıya ve paraya sahip olduğunu anlarız. Anne oğlunu kendiyiyle yüzleştirmiş içindeki Berna sevgisinin bir saplantı olduğunu, bu zamana kadar uğruna savaştığı her şeyin karşılığını alması

sebebiyle Berna'nın da kendinin olacağını düşündüğünü ve bu olmadığında Berna'ya bir ömür sahip olamamanın acısını çektiğini ifade etmiştir. Anne oğul'un bu konuşması Tosun'a göre oğulun bütün bir hayatıyla yüzleşmesi demektir. (Tosun, 2015: 321)

Öykünün sonunda bekçinin bayıldığı bilgisinin verilmesi yaşananların oğulun gördüğü bir rüya olmadığı, bir gerçeklik vurgusu yapıldığının göstergesidir. Öyküde ölüm ve ölümler alışılmışın dışında bir bakış açısıyla ele alınmıştır.

Ortadan Yarısından adlı kitaptaki “Sarhoş” adlı öyküde bir kadın konu alınır. Alkol alarak uykuya dalan kadın gece kapı sesiyle uyanır. Sevgilisinden şikayetçi kadın kapıda sarhoş sevgilisinin yalvarmalarını duymaktadır. Kadın evin içinde öfkeyle dolanmaya başlar. Sarhoş sevgili ise merdivenlere kıvrılıp uyumaya başlamıştır. Kadın mutfığa yönelir ve sevgiliyle arasındaki aşkı irdeler. Birlikteliklerin yapmacık, sahte olduğunu düşünmektedir. Kadın mutfaktan aldığı bıçağı sarhoş sevgilisinin boğruüne saplar. Kadın rahatlamış bir şekilde uyuyacağı düşüncesiyle yatağına geri döner. Ama gerçekte kadın sevgilisi yerine kedisini bıçaklamıştır:

“Uyanınca her şey değişmiş olacak” diye mırıldanarak uykuya daldı kadın. Bu arada göğüs kafesi yarılmış bir kedi, sürüne sürüne indi merdivenden. Bir gonca gül yaprağı kadardı kan lekeleri, çok kırmızıydı.”(OY, 80)

Sarhoş olan kadın sevgilisi zannederek kediyi öldürmüştür. Kadın bu cinayeti büyük bir kararlılıkla işlemiştir. Sevgiliyle kurduğu yapay, mutsuz ve bir sonu gelmeyen ilişki ona bu cinayeti işletmiştir. Kadının ruhsal anlamda büyük bunalımlar yaşadığı ve acı çektiği görülmektedir.

Öykünün seyrinde ilk aşamada bıçağın sevgiliye saplandığı okuyucuya düşündürülürken öykünün son cümleleriyle gerçek ortaya çıkmıştır. Necip Tosun'a göre ise öyküdeki kadın karakterin kediyi sapladığı bıçak sevgiliye saplanmış imasıyla anlatım incelikli bir gizeme büründürülmüştür (Tosun, 2015: 321). Kadının sevgilisini öldürmek istemesi sembolik bir yaklaşımla anlatılmıştır.

Ortadan Yarısından adlı kitaptaki son öykü olan “Koza”da bir ölüm üzerinden baba, oğul ve gelin arasındaki aşk anlatılmıştır. Kayınbabanın canını teslim etme anı etkili bir şekilde anlatılmıştır. Nazan yanı başında ölen kayınbabasının ruhunu teslim etmesinin hemen ardından şöyle anlatılmıştır:

“Aydınlık, havadar fuayeye açıldı kolları. Soğumaya başladı. Kanı eserek indi dizlerinden. Nazan'ın göz yaşları, şakaklarına saplanan kurşunlar; sancılı, ağır... Ossaat bir yolcuya mendil sallamaktı ölüm. Bir tünele giren trenin bir daha döneceğini sanıp kanmamaktı.”(OY, 106)

Ölüm Nazan'ı incelikli düşüncelere sürüklemiştir. Oğlu ise babasının mezarı başında şöyle anlatılmıştır:

“Oğul.

Düştü. Mezara kapanıp yüzünü yıkadı ölümle. Toprağın nemlenmiş kokusunu, çiçeklerin öksürten göbeklerini çekti içine. Parmak aralarına sıkışıp kaldı taşlar. Olmadık küfürler etti Tanrı’ya. Terslemelerini, hayırsızlıklarını, uçarılıklarını anımsadı. Hiç hesaplaşmadığı terbiyesizliklerini...”(OY, 106)

Oğul babasının ölümünü kabullenmekte güçlük çekmektedir. Nazan gibi ölümü üstlenememiş, Nazan kadar teslimiyetçi olamamıştır. Öfkeli oğul babasının mezarının başında babasının elinden aşık olduğu kadını, Nazan’ı çaldığı için vicdan azabı çekmiştir. Nazan’a karşı öfke duymuştur ve babasının mezarı başında Nazan’ı yere düşürerek ona tecavüz etmiştir. Öyküde tecavüz üstü kapalı bir şekilde tasvir edilmiştir:

“Nazan.

Düşürüldü. Sirtına batan taşları, henüz dua kokan toprağı umursamadı oğul. Rızasını almadan, o gıcirtıyı iyice dürterek, dürtüp sürükleyerek girdi aralıktan. Siyah saten şal, kıskanç bir yatak oldu mezarın üstünde. Siyah saçları koptu öbek öbek, sonra siyah ipek bluz indi Nazan’ın omuzlarından yırtılarak. Yaprak yaprak rüzgârın uçuşuna katıldılar Nazan’dan ayrılarak.

Avına atlayan bir kurttu Oğul, avlanan keklıkların çığığını duymayan bir dağı Kayınbaba. Dağlanan bir gönül burkulması, burkulup batması Nazan’ın karnında. Bitsin bitsin hemen bitsin diye örselenen, kapanmak için kasılan leğen kemiklerinin kirişlerinde hissetti acısını. Dış gıcirtılarından sonra, Oğul’un hırıltıları bastı her yeri. Bu zorba seslere karışmaktansa, çıplaklığın mora boyandığı sapkın bir aşk olmaktansa, rengi bulanmış, kirden balçıklanmış bir kıyıda boğulmaya değerdi ölmek. Artık kalmış bir aşk olmaktansa.” (OY, 106-107)

Kaygusuz dili iyi kullanmış ve tecavüz sahnesini tüm ayrıntılarıyla okuyucuya vermiştir. Nazan’ın bu tecavüze karşı tepkisiz kalışı aslında yaşayan bir ölü olduğunun göstergesidir. Oğul tecavüz ettikten sonra bunu babası için yaptığını söyleyerek Nazan’a olan öfkesini bir kez daha göstermiştir.

Öyküde fiziki ölüm kayınbaba üzerinden, ruhsal ölüm Nazan’ın üzerinden gösterilmiş ve ahlaki değerlerin ölümü de Oğul üzerinden verilmiştir.

Sandık Lekesi adlı kitabın ilk öyküsü olan “Ortadan Yarısından” adlı öykü Gülümser Hanım Teyze ve eşi Ömer Amca’nın sıradan hayatlarında sıra dışı bir olay konu edinmiştir.

Öykü ilk paragraftan itibaren okuyucuyu içine çeken, merak uyandıran, gerçekçi bir üslupla başlamıştır. Tenekeçiler Mahallesi’nde bilinmedik bir koku tüm mahalleyi sarmış ve mahalle sakinleri bu konunun kaynağını öğrenmek için can atar hale gelmiştir. Konunun ağırlığı oldukça etkili bir şekilde anlatılmış, masallardaki gibi gösterişli bir biçimde tasvir edilmiştir:

“Başlangıçta kapı önlerine yığılmış çöplerden, kentin kuzeyinde yüzeye çıkan kanalizasyon sularından, yan mahallede lastik yakan Çingenelerden kimse şüphelenmeyecekti. Herkesin

uykusunu kaçıran, bir pislik gibi yapışıp tiksinti uyandıran bu berbat kokunun, bir insanın bedeninden yayıldığını keşfedecekleri güne kadar kırk kere kırklanacak, pamuk yataklarını dövecek, bahçe topraklarını havalandıracak, kuytularda kedi-köpek ölüsü arayacak, kokunun utancını görebilmek için birbirlerinin yüzlerine bakıp birbirlerinden bilecek, birbirlerine soracaklar, ne yazık ki kokunun kaynağını bulamayacaklardı. İşlerini en çok güçleştiren şey, et yanığı, meyve çürüğü, kan pıhtısı, yemek küfü gibi daha bir sürü kötü görüntüyü anıştıran bu öfkeli kokunun mahallenin her yerini, aynı ağırlıkta, aynı yoğunlukta sarmış olmasıydı.” (SL, 11)

Kokunun tiksindiriciliği okuyucuya hissettirilir. Tüm mahalleyi saran bu kötü kokunun kaynağının Gülümser Hanım Teyze’lerin evidir. Gülümser Hanım Teyze’nin eşi Ömer Amca çürümektedir. Konunun kaynağını öğrenen komşular koku hakkındaki söylentileri ayrıntılarıyla öğrenebilmek ve Ömer Amca’nın yarasını görebilmek için bu aileyi ziyaret etmeye başlarlar. Tatlıcı Naci, Ömer Amca’nın halini görünce şunları söylemiştir:

“Hey gidi koca Ömer hey! Bu nasıl iştir, yazıktır adama yahu! Adamcağızın karnının ortasına bir gülle düşmüş sanki. İçi dışına çıkmış, göz göre göre çürüyor zavallı. O nasıl yara yarabbim, bu nasıl ceza!” (OY, 12)

Ömer Amca’nın durumu herkesi hayretlere düşürmüştür. Gülümser Hanım Teyze ise her gelen misafire karşı aynı tutumu sergilemekte, kocasının üstünü bilerek örtmemekte, yarayı herkesin görmesini özellikle istemektedir. Yaradan gelen koku Gülümser Hanım Teyze’yi iğne ipliğe çevirmiş buna rağmen evin hiçbir işini aksatmamış, gelen konuklara ezberlenmiş bir türkü gibi olayın nasıl meydana geldiğini anlatmaktadır.

Kahvaltılığın olmadığı bir sabah Gülümser Hanım Teyze evdeki malzemelerle bir menemen yapmış, yarısını kendi yarısını kocası yemiştir. Ne olduysa bu menemenden sonra olmuş Ömer Bey’i tam ortasından kıvranmış günler geçtikçe de yara şimdiki korkunç halini almış adeta “canavar”laşmıştır. (SL, 13) Ölüm artık Ömer Amca için bir “çıkış” halini almış, herkes bir kurtuluş, bir çare olarak Ömer Amca’nın ölümünü beklemeye koyulmuştur ama bu ölümü en çok bekleyen Gülümser Hanım Teyze’dir:

“Gülümser Hanımteyze her an gelebileceğini umduğu ölüm meleği için tedirgin uykulara dalacak, ondan gelebilecek şefkatli, mavi renkli ses için duvarlardaki çıtlamaları bile duyacaktı. Ya da üç sokak ötede, bisikletten düşen çocuğu ağlamasından tanıyacaktı. Bu çileli bekleyişte gümüş gözlerini göstermeyen ölüm meleği, yuvarlak sözcükleri olan, soldan sağa değil, sağdan sola giden, tane tane, pırl cümleleri ne yazık ki kuramayacaktı. Bu yarayla bir başına kaldığında, neden-niçin sorularına geri dönecek, dualarını, bir zeytin çekirdeği gibi ağzında dolaştırmaktan bı kacaktı.”(SL, 14)

Öykünün bu bölümde imgeler ve benzetmelerle anlatım güçlendirilmiştir. Öykünün gerçeküstü atmosferi daha da kendini hissettirmiştir. Beklenen ölüm gerçekleşir ve Ömer Bey hayata gözlerini yumar. Ama ölümden bir şüphe vardır. Bu

ölümün doğal bir şekilde mi yoksa Gülümser Hanım Teyze'nin bir müdahalesiyle mi gerçekleştiği düşüncesi şu ifadelerle okuyucunun aklında soru işareti olarak kalır:

“Çoğu kimse, Gülümser Hanımteyze'ye başsağılığına gitmeye gerek duymayacaktı. Çünkü öğrenilecek yeni bir şey kalmamıştı. Bilemeyecekleri tek şey Gülümser Hanımteyze'nin uykusuz kaldığı geceydi.” (SL, 14-15)

Ömer Bey'in ölmesiyle bu hastaya duyulan merak ortadan kalkmıştır. Mahallelinin meraklarını giderdikten sonra bir daha Gülümser Hanım Teyze'nin kapısını çalmamaları toplumdaki yabancılaşmanın bir göstergesidir. Ama öyküde dikkat çeken bir başka husus ise Ömer Bey'in ölümüyle öykünün biteceğini düşünürken öyküde bölünmüş zamanla ağustos ayı sabahına yapılan geri dönüş dikkat çekicidir. Bu geri dönüş ile Ömer Bey'in menemen yediği o sabaha gidilir ve Gülümser Hanım Teyze için şunlar söylenir:

“Vakit sabaha yaklaşıyor, bir cırcır böceği tatlı çınlamasıyla ortalığı okşamaya başladı. Gülümser onları dinlemedi. Göğün en güzel yerinde duran dolunay uzun parmaklarını sarkıtmış, ortalığı tatlı bir kızılığa boyuyor. Ne yazık ki Gülümser ayı görmedi. Verandasına doluşan fareler, asmalara tırmanıp korukları çiğnerken, evin yakınlarına bir baykuş uhladı. Gülümser duymadı. Güneşin cılız ışığı ufka kızıl bir çizgi atarken, Gülümser gözlerini tavana dikerek derin bir iç çekti.” (SL, 15)

Gülümser Hanım Teyze'nin hiçbir ayrıntıyı, yaşamla ilgili hiçbir detayı yakalayamaması onun hayatında mutsuz olduğunun, kendini gündelik hayatın içine kaptırdığının ve yaşamdan pek zevk almadığının göstergesidir.

Tosun'a göre ise öyküdeki bu detay her şeyin bir rüya olduğunun kanıtıdır. (Tosun, 2015: 321) Yaşananların Gülümser Hanım Teyze'nin bir rüyası olma ihtimali olduğu gibi başka ihtimallerde söz konusu olabilir. Yener, Kaygusuz'un bu öyküsü üzerinde yaptığı çıkarımlarda Gülümser Hanım Teyze'nin kocasını sevmemesi, mutsuz bir evlilik hayatı sürmesi üzerine kocasının başına gelen bu felakette içten içe sevdiğini, içindeki öfkeyi açığa çıkarmamaya çalışarak sahte üzüntüler yaşadığını iddia etmektedir. (Yener, 2010: 29)

Yener'e göre Gülümser Hanım Teyze Ömer Bey'in ortadan çürümesine ve ortaya yaydığı kokuya daha fazla tahammül edememiş ve bunun sonucu olarak o zor geceyi geçirmiştir: “Bilemeyecekleri tek şey Gülümser Hanım Teyze'nin uykusuz kaldığı geceydi.” Bu kimsenin bilmediği gecede Gülümser Hanım Teyze Ömer Bey'i öldürmüştür. Bu sebeple de o gecede neler olduğunu Gülümser Hanım Teyze'den başkası bilmeyecektir (Yener, 2010: 31).

Öykünün sonunda zamandaki geri dönüş Tosun'a göre bir rüyayken (Tosun, 2015: 321) Yener'e göre her şeyi başlatan, Gülümser Hanım Teyze'nin Ömer Bey'i öldürme fikrinin aklına düştüğü ilk sahnedir (Yener, 2010: 31).

Öykünün farklı bakış açılarıyla değerlendirilmesi mümkündür, anlatım buna açıktır. Öykü rüya da olsa gerçek de olsa ölüm temasını doğrudan konu alan ve yer yer masalsi bazen de efsanevi bir üslupla başarılı bir şekilde ele almıştır.

Öyküde bir başka dikkat çeken şey ise her şey başlamadan önceki gece Gülümser Hanım Teyze'nin duymadığı baykuş uhlamasıdır. Baykuş birçok toplumda uğursuzlukla, ölüm kuşu olmasıyla bilinmektedir.

Baykuş, Yunan-Roma döneminde kutsal bir varlıktır, Minerva'nın kuşu olarak tanınır. Athena, ölümlülere çoğunlukla baykuş formunda görünür.²⁷ Baykuş'un ölümle anılması aslında onun bir haberci kuş olmasından kaynaklıdır. Baykuş bulunduğu ortamdaki iyi ya da kötü enerjiyi algılar ve bu sebeple bir ölüm olacağını hissettiğinde öter. İnsanlar bunu baykuşun ölüm getirdiği, uğursuz olmasıyla yorumlamışlardır.

Avrupa, Asya ve Afrika'nın birçok bölgelerine yayılmış olan Romalılar baykuş hakkında Babilliler ve Mısırlılar zamanında kalan görüşleri benimsediler ve kuşu bir uğursuzluk sembolü olarak kabul ettiler. Hatta daha da ileri giderek uğursuzluğu savuşturmak için yakaladıkları baykuşları yakmaya, küllerini nehirlere savurmaya başladılar.²⁸ Baykuş birçok toplumda ölümle anılsa da Yunan mitolojisinde bilgeliği temsil etmektedir ve uğuru temsil eder. Son dönemlerde baykuşun Yunan mitolojisindeki anlamı üzerinde durulmaktadır.

Öyküde baykuşun uhlaması ve peşinden ölümü getirmesi bir uğursuzluk göstergesidir. Kaygusuz folklorik olarak baykuş sembolünü kullanmış ve ölümün habercisi olarak baykuşu göstermiştir. Ölüm temasının işlediği öykü, sembollerle, şiirsel üslupla, masalsi ve efsanevi anlatımla güçlendirilmiştir.

Sandık Lekesi adlı kitaptaki "Engereğin Oğlu" adlı öykü de ölüm teması içinde bir kere daha ele alınacaktır. Bir köyde yaşayan iki yaşındaki Âzem ve annesi Zilver'in yaşamlarından çarpıcı bir anı konu edinen öykü ezber bozmuştur.

Öykü anne oğulun yaşadığı köy evinin kısa bir tasviri ile başlar. Anne Zilver, mutfakta erik kuru kaynatırken oğul Âzem önündeki tasta yoğurt yemekte ve bu sırada yoğurdun kokusunu alan bir engerek yılanı yavaş yavaş Âzem'e yaklaşır ve Âzem onu kavrar. Zilver odaya geldiğinde gördüğü manzara karşısında donakalmıştır.

²⁷ (<http://www.ozkaneroglu.com/readessay.asp?id=159&catalog=3>) (12.01.2019)

²⁸ (<http://www.ozkaneroglu.com/readessay.asp?id=159&catalog=3>) (12.01.2019)

Âzem yılanı yoğurda batırarak onu ağzına alıp emmektedir ve yılanı sıkılmaktadır. Anne Zilver şaşkınlıktan hiçbir yapamaz ve yılan Âzem ellerinde canını vermiştir:

“Gümüş bir ışık yatıyordu yerde, pırıl siyah incilerle işlenmiş bir kuyu prensi, bir kadın sesi, tatlı bir kış uykusu, koca bir engerek, köyün en güçlü hayvanı...” (SL, 31)

Yılanın ölüsü şiirsel bir üslupla güzellenir. Ölüm beklenmedik bir şekilde yılanı bulmuştur. Bu karşılaşmanın kurbanı yılan olmuştur.

Erhan Kıvanç bu öykü üzerinde yaptığı çalışmada yılanın ölümünü Freud’un Oidipus karmaşasıyla ilişkilendirmiştir. Erkek çocuklar için babaların üzerinde hakimiyeti ve bu hakimiyete karşı oğulun başkaldırısı geçmişten bugüne kadar hep tartışılan bir sorundur. Freud, baba-oğul arasındaki çekişmenin sebebini erkek çocuğunun dört beş yaşlarındayken yaşadığı Oidipus Karmamaşına bağlamıştır. Bu teorelinin temeli erkek çocuğun ilk cinsel itkisini annesine yöneltmesi ve bu arzu nesnesine ulaşmada en büyük engelin babası olması sebebiyle hem hayranlık duyduğu hem de rakip olarak gördüğü babasını ortadan kaldırmak, onu öldürmek istemesidir. (Kıvanç, 2016: 245)

Freud’un bu teorisi birçok edebi başyapıtlarında konusu olmuş, Sophokles’in *Kral Oidipus*’u, Shakespeare’in *Hamlet*’i ve Dostoyevski’nin, *Karamazov Kardeşleri*’nde bu teoriyle açıklanmıştır.

Kıvanç’a göre Kaygusuz’un bu öyküsünde Freud’un Oidipus karmaşasıyla ilişkilendirilmesine sebep olan faktörlerden biri öyküde baba figürünün ortada olmaması ve yokluğunun da hissedilmemesidir. Tabaktaki yoğurdun anne ile erkek çocuk arasındaki süt ilişkisini imgeleyen bir metafor olduğunu düşünen Kıvanç’a göre yılan Âzem’in babasıdır ve yılan yoğurdu Âzem’in elinden almak isteyerek anne oğul arasındaki ilişkiyi bozma niyetindedir. Ayrıca Kıvanç yılanı yapılan “siyah koca bir canavar, bir kayış, nereden buldu...bir kırbaç, ıslıl bir kılıç” gibi benzetmeleri de kayış ve kırbacın eril gücün, erilliğin bir simgesi olması gerekçesiyle yılanın “baba” olduğu düşüncesini güçlendir (Kıvanç, 2016: 248).

Âzem annesiyle arasındaki ilişkide hem rakip gördüğü hem de özgürlüğü üzerindeki hakimiyetinde potansiyel tehdit oluşturduğu babasını yani yılanı boğarak öldürmüş ve Freud’un Oidipus Karmaşası’na göre değerlendirilen bu ilişki babanın öldürülmesiyle gerçekleşmiştir.

Kıvanç’ın bu çalışması öyküye başka bir açıdan bakmamıza olanak sağlamış dikkate değer bir çalışmadır fakat bizim Kaygusuz’un kaynak aldığımız kitabında Âzem beş yaşında değil iki yaşında gösterilmiştir. Çalışma Kaygusuz’un eski bir basımını dikkate almış ve öyküdeki Âzem bu karmaşayı yaşayabileceği yaş grubu olan beş yaşında gösterilmiştir. Aradaki yaş farkını gözetmeksizin baktığımızda Kıvanç’ın

çalışması bir üst okuma olarak yorumlanabilir ve öyküdeki ölümü aslında bir cinayete dönüştürür. Tehlikeli olarak görülen yılanın masum bir insan karşısındaki iyiye yönelik tutumu ve buna karşılık insanın bilerek ya da bilmeyerek bir ölüme sebep olabildiği görülür.

Sandık Lekesi adlı kitaptaki “Sarı” öyküsü de ölümü tema alan bir başka öyküdür. Daha kırkına varmadan ölen Nazan’ın evine başsağılığına giden kadın karakter ölü evine sarı güllerle gitmiş onu karşılayan Seda Hanım sarı gülleri görünce garipsemiştir. Salona değil de Nazan’ın odasına alınan kadın karakter evin tasarımına dikkat etmiş ve gelenek ile modernizmin güzel bir birleşimi olan bu evi Nazan ve teyzesi Seda’ya biraz fazla bulmuştur. Nazan’ın ölümüyle ilgili konuşmaya başlayan teyze Nazan’la ilgili şu söyledikleri önemlidir:

“Biliyor musun bu üstümdekini, Nazan’ın diktiği son elbise. Aslında ben güzel bir bal sarısı istemişim ama o kahverengi olsun diye tutturdu. Hay aptal kafam... ta yıllar sonra anladım ki Nazan sarıya dokunamıyordu bile. Kimi müşteriler dore rengi kumaşlarla, sarı taftalarla gelirdi de, elim dolu yapamam, diye geri çevirirdi, pek anlam veremezdim. Parayı severdi çünkü. Hele biri sarı bir şey istesin, sana aslında şu daha iyi gider, diye hemen müşterinin fikrini değiştirirdi. Kızcağız elimde büyüdü, bir gün bile dikkatimi çekmemişti. Kardeşi, bahadır yani, onu benden çok daha iyi bilirdi.” (SL, 56)

Seda Hanım’ın anlattığı bu detayla birlikte öyküye ismini veren sarı renginin bir sembol olduğunu, tesadüfen seçilmediğini ortadadır. Renklerin kültürel çağrışımları üzerine Özge Mazlum’un yaptığı araştırmada renklerin, bireylerin duygu, düşünce ve eylemlerinde değişiklikler yaptığı, onları etkilediği ifade edilmiştir.²⁹ Renkler sembolik olarak bazı düşüncelerin ya da anlamların ifadesinde kullanılmaktadır. Renkler, tek başına bir anlam verebilmektedir. Mazlum’a göre renkler farklı coğrafya ve kültürlerde de başka anlamlara gelmektedir. Renkler aynı zamanda soyut kavram ve düşünceleri de simgeleştirmekte, hayal dünyasını, isteklerin ve arzuların dışa vurulmasını sağlamakta, zaman ve mekâna dair ipuçları barındırmakta ve görsel yanıtlar üretmektedir.³⁰ Nazan’ın sarı renginden özellikle uzak durması onun sarı rengine yüklediği anlam ya da sarının onda yaptığı etkinin kişisel olmasından kaynaklıdır.

Öykü Nazan’ın kardeşi Bahadır’ın mimar olup evin dikkat çeken tasarımının sorumlusunu açığa çıkarır. İki kardeş çalışarak, zor günleri geride bırakmış ve büyük bir ev almışlardır. Öykünün geçtiği bu evin en özenilmiş odası Nazan’ın odasıdır ve Bahadır her şeyi kendi elleriyle yapmıştır ve “tabii asla sarı kullanmamıştır” (SL, 57)

29

http://renketkisi.com/docs/RENGIN_KULTUREL_CAGRISIMLARI_OZGE_MAZLUM_FATIH_UNIVERSITE_SI.PDF (e.t 05.02.2019)

30

http://renketkisi.com/docs/RENGIN_KULTUREL_CAGRISIMLARI_OZGE_MAZLUM_FATIH_UNIVERSITE_SI.PDF (e.t 05.02.2019)

Özellikle duvardaki bordürlere tek tek eliyle çiçekler çizen kardeş ablasına verilebilecek en güzel hediyelerden birini vermiştir. Fakat Nazan bu eve taşınır taşınmaz hastalanmış ve özenle hazırlanmış odası ona sıkıntı vermeye, onu değiştirmeye başlamıştır:

“Güneş üstüne doğmazdı Nazan’ın, sabahın köründe kalkar dükkânı ilk o açardı. Ama sonra çıkamadı yataktan, öğlenlere kadar uyumaya başladı, ağzına tek bir lokma koymadı, gündün güne eridi, üstüne bir tembellik, bir miskinlik, saçını taramıyor, makyaj yapmıyor, iyice dağıttı kızcağız. Kanserden tut aklımıza neler neler geldi. Çekaplar, emarlar, anti depresanlar hiçbiri işe yaramadı...”

Nazan kimsenin sebebini bilmediği ve engel olmadığı biçimde gün geçtikçe erimekte ve ölüme adım adım yaklaşmaktadır. Kardeşi bu süreçte onun hep yanında olmuş ama Nazan’ın ölmesine engel olamamıştır. Öyküde Nazan’ın ölüm nedenine dair uyandırılan merak son paragrafta kendini açığa çıkaracaktır:

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

Sarı renge dokunamayan Nazan, duvarlardaki belli belirsiz sarı rengi nedeniyle ölmüştür. Sarı rengi farklı coğrafyalarda başka anlamlara gelmektedir. Mısır tarihinde sarı renk doğrudan güneşi ve kadını ifade etmenin rengidir. Sarı birçok toplumda güneşi ve ışığı temsil etmektedir.

Mazlum’a göre sarı altını ve güneşi temsil ettiği için aynı zamanda bir değer ve statünün de sembolüdür Eski Mısır’da sarı rengi gözden düşme, kıskançlık ve utancı simgelerken, Çin’de saltanatı ve sarayı simgelemiştir.³¹

İlkel toplumlarda ise sarı renk kutsal anlamlar taşımaktadır. Mazlum, sarı rengin ilkel toplumlarda sonsuza dek yaşamı simgelediği ve sarı rengin göğün özgür mavisini delip geçerek öbür dünyanın tanrısal güçlerini açığa çıkardığını ifade etmiş ve sarı rengin farklı toplumlarda tanrıdan kaynaklanan fiziksel güç sembolü olarak karşımıza çıkabileceğini ifade etmiştir.³²

Sarı rengin Nazan’ı hastalandırıp, ölüme sürüklemesinin sebebi içindeki tanrısal güçtür. Sarı rengi sonsuzluğun karşısında Tanrı’nın gücünü de temsil etmekte

31

http://renketkisi.com/docs/RENGIN_KULTUREL_CAGRISIMLARI_OZGE_MAZLUM_FATIH_UNIVERSITE_SI.PDF (e.t 05.02.2019)

32

http://renketkisi.com/docs/RENGIN_KULTUREL_CAGRISIMLARI_OZGE_MAZLUM_FATIH_UNIVERSITE_SI.PDF (e.t 05.02.2019)

ve bu güç ile Nazan'ın canını alabilmektedir. Kaygusuz, öyküde sarı renginin sembolik yanından faydalanmıştır. Kardeşi Bahadır'ın duvarlara işlediği belli belirsiz sarı Tanrı'nın gücüne dönüşmüş ve Nazan üzerinde etkisini bu şekilde göstererek onu zamanla yok etmiştir.

Sarı renklerin anlamlandırıldığı birçok kaynakta ise sarı renk enerjiyi, neşeyi, güneşi çağırırsa da solgun sarı rengin hastalığı, çürümeyi, kıskançlığı ve hilekarlığı simgelediği ortak bir görüştür. Öyküdeki Nazan karakteri de sarı rengin etkisiyle hastalanmış ve çürümeye başlamıştır.

Kardeşi Bahadır'ın bordürlerin arasına gizlediği solgun sarılar aynı zamanda Bahadır'ın hilekâr oluşunu ve hatta belki de ablasına karşı kıskançlık içinde olduğunu gösterebilir. Bahadır ablasının ölümüne bilerek ya da bilmeyerek sebep olmuştur. Öykü, sarı rengin sembolize edilip ölüm temasıyla başarılı bir atmosfer kurularak kaleme alınmıştır.

Sandık Lekesi adlı kitaptaki “Aşkar” adlı öykü bir anne kızın bir ölünün ardından onun hakkında konuşmalarını ve anne kızın iletişimini konu alır. Kim olduğunu anlayamadığımız ve Gülsüm ile kızı Canan'a nasıl bir zarar verdiğini bilemediğimiz Asım ölmüştür. Canan banyo etmektedir ve annesi Gülsüm'de onu yıkamak için banyoya girmiştir. Öykü, banyoda anne kız arasında geçen diyaloglar eşliğinde anlatılmıştır. Gülsüm banyoda yıkadığı kızına yarın başsağlığına gideceklerini söylediğinde Canan'la şu diyalogları kurmuşlardır:

“Ben gelmem sen de gitme!”

Gülsüm, lifi tokatlarcasına kızın sırtına vurdu.

Olmaz öyle şey millet laf eder sonra...

Ederlerse etsinler... Söylemek istediği en güçlü cümleyi, uzata uzata, dudaklarını oynata oynata söyledi, “Geberdi de kurulduk Asım köpeğinden!”

Ölünün arkasından öyle konuşulmaz kızım. Ölüm olunca kızgınlık biter. (SL, 67)

Anne kıza tam olarak nasıl zarar verdiğini bilemesek de Asım'ın onlar için iyi bir şeyler ifade etmediği ortadadır. Canan'ın kızgınlığına karşı anne Gülsüm daha sağduyuludur ve başsağlığına gitmeyi toplumsal olarak kendine bir görev bilmiştir. Canan toplumsal bir norm olarak ölünün neden arkasından konuşulmadığını sorgulamaktadır:

“Niye konuşulmaz ölünün arkasından?”

Gülsüm daraldı, kaynar suyun buharını ciğerlerine dolup yüreğini avuçladı, Asuman Arsan'ın sesiyle koskoca bir ah çekti.

Allah onun hesabının görür kızım...”(SL, 67-68)

Yazar içinde yaşadığı toplumun dini altyapısını, kültürel değerlerini bu öyküde bir ölüm üzerinden yansıtmıştır. Asım’ın kendini ağlattığını, üzdüğünü bildiğimiz Gülsüm dini inancı gereği kendisine yapılanların hesabını ahiret hayatında görüleceği, adaletin diğer dünyada sağlanacağı düşüncesindedir. Bu sebeple de ölünün arkasından konuşmayı doğru bulmamaktadır.

Cinayete kurban giden Asım tam da kalbinden bıçaklanmıştır. Kalbinden bıçaklanması belki de kötü kalpli olması sebebiyledir. Asım’a hınçlı Canan ve onu yıkayan annesinin banyoda olması da tesadüfi değildir. Banyo, kirlere temizlenme ve arınma yeridir. Canan’ın Asım’a olan nefretinden arınmasını isteyen Gülsüm aşkar hamurunu suyun içinde eriterek kızının saçlarına sürmektedir:

“Gülsüm, aşkarlı suyu Canan’ın uzun upuzun saçlarına yedire yedire, damla damla, ovuştura ovuştura döktü. Günlerdir ilk kez kızına okşarcasına dokundu.” (SL, 70)

Aşkarın son damlasına kadar kızını okşayan Gülsüm onun nefretini anlamakta ve buna karşılık şefkat göstererek kızın bu nefretten arınmasını istemektedir. Daha evvel de ifade ettiğimiz gibi aşkar yülerzikten yapılan bir hamurdur ve arınmayı temsil etmektedir.

Kaygusuz bu öyküde ölünün ve cenazenin kültürel değerini yansıtmış ve içinde bulunduğu toplumun ölüm gibi doğal bir olay karşısındaki tutumunu, inancın ölüm üzerindeki affedici bağışlayıcı etkisini göstermiştir.

Doyma Noktası adlı kitaptaki ilk öykü olan “Sandık Lekesin”de özellikle çocuk ve hayvan ölümlerini konu alması sebebiyle önemlidir. Çocukluğunun geçtiği Gümüşsuyu mahallesine yıllar sonra yeniden giden Ferhan, çocukluğuna dair anıları bu yolculuk esnasında hatırlamaktadır. Çocukluk arkadaşı Harun’a benzeyen bir çocuk gördüğünde bütün yaşadıkları birer birer aklına gelmektedir. Ferhan’ın çocukluk arkadaşları Harun onun ikizi Hüma, İpek, Oğuz birbiriyle vakit geçiren beş arkadaşdır. Bu çocuklar için öyküde şu ifadeler kullanılmıştır:

“Birbirlerinin oyuncaksız yaşamına aynı yerden bakmaya çalışan, aynı yerde durmaya zorlanmış bitkiler gibi gözden kaçmış çocuklardı onlar.” (DN,14)

Bu beş arkadaş hem yoksul hem de kendi hallerinde çocuklardır. Hüma, sürekli göğe bakar ve adını Zeliha koyduğu bir kumruyu bekler, bu kumrunun bazen mavi kanatları bazen ise mavi bir boynu olduğunu söyler ve kendinden başka kimsenin görmediği Zeliha’nın varlığını arkadaşlarına ispatlayamaz. Bir gün İpek ile oynarlarken Hüma yine Zeliha’nın geldiğini söyler ve koşarak caddeye çıkar. Hüma bir karganın peşinde koşarken karganın otobüs önüne düştüğünü görür ve Hüma da

kargaya ulaşma çabası içindeyken ölür. Diğer arkadaşlarının önünde yaşanan bu ölümler çocukları ölüm gerçeğiyle erkenden yüzleştirmiştir:

“Harun, karga sürüsünden gelen yüzlerce çığığın arasında Hüma'nın boynunun çit diye kırıldığını duyabilmiş, kucaklanan kardeşinin soğumaya başladığını sırtındaki ürpertiden anlamış, ilk kez hissetmişti ikizini. Hüma'nın ölümüyle bütün çocukların ölümsüzlüğü sona ermişti. Öte yandan, bir kez öldüğü için böyle, Harun bir daha ölmedi.” (DN, 17)

Hüma ve karganın ölümüyle birlikte ölümle tanışan çocuklar o gün biraz daha büyümüştür. Bir kargayı mavi kanatlı kumru kuşu zanneden Hüma'nın bu yanılgıya kapılması “birbirlerinin oyuncaksız yaşamına bakmaya çalışan aynı yerde durmaya zorlanmış bitkiler gibi gözden kaçmış çocuklar” dan (DN, 14) biri olmasıyla doğrudan ilişkilidir. Çocuklar ilgisizlikten ve kendi hallerine bırakılmalarından dolayı farklı davranışlar sergilemektedir: Hüma kargayı mavi kanatlı bir kumru yapar ve adını Zeliha koyar, Oğuz'un önlenemez bir iştahı ve oburluğu vardır. Harun, mutsuz ve umarsızdır, İpek böcek koleksiyonu yapar ve biriktirdiği böceklerin ölümü onun pek de umurunda olmaz, Ferhan ise bir rakip olarak gördüğü Mercan'ın canını acıtmaktan kaçınmaz.

İpek'in yakaladığı hiçbir böceği öldürmez onları kavanoza kapatır ve cam yüzeydeki debelenişlerini eğlenir. İpek'in böcekleri kapattığı kavanozda böcekler ya açlıktan ya da havasızlıktan ölür ve İpek buna üzülmez. Bunun sebebi öyküde şöyle açıklanmıştır:

“Çünkü bir böceğin ölümü, etli, kanlı bir şeyin ölümü gibi değildi. Bir böcek öldüğünde uslu duruyor, parlak renkleri yavaşça soluyordu o kadar. Bacaklarını sıkıca kapatıyor, iğneyle işlenmiş kusursuz bir yontuya dönüşüyordu. Ölüm, renkli bir katılaşma, donup kalan bir güzelleşme anı oluyordu böylece. Can acıması, kanama, ağrı, kırılma gibi hoyratlıklar yoktu bu ölümlerde.” (DN, 25)

İpek'in böcek ölümleri karşısında duyarsız ve duygusuz olmasının nedeni bu şekilde açıklanırken çocukların da aslında acımasız yanlarının olabileceği, onların da tam anlamıyla insani özellikler taşıdığı gösterilmiştir.

İpek ile Oğuz böcek toplamaya gittikleri bir gün Oğuz bir kaza geçirir. Bunu arkadaşları Ferhan ve Harun'a anlattıkları an şöyledir:

“Koluna ne oldu?”

Bir şey yok.

Alnın da şişmiş, kocaman hem de!

Kafa üstü yuvarlandım duvardan. İpek, ben seni tutarım dedi ama...

Kendin düştün, bana uç atma!

Hadi ya, hemen bıraktın elimi!

Çok ağırsın ne yapayım, baksana dizime, az kaldı ben de düşecektim!

Bir daha gelmeyeceğim seninle!

Gelmezsen gelme!”(DN, 26)

Oğuz’un kolu kırılır alçıya alınır İpek için bulduğu koza Oğuz’dan daha önemli bir gündemdir. İpek tüm dikkatini kozaya vermiş ve onun kelebek olduğu günü beklerken Oğuz geçirdiği iç kanama sonrası ölür, koza da kelebeğe dönüşmez ve bir toz haline gelir. Oğuz da koza da ölmüştür. İpek toza dönüşen kozanın da üzerinde pek durmaz. Oğuz öldükten sonra İpek, Harun ve Ferhan pek görüşmezler. Ölümün ardından göz göze gelmek istememişlerdir. Ferhan’lar mahalleden taşınırlar ve sonra İpek’in ve kara köpeğin de bir tabelanın altında kalarak öldüğü haberi gelir. Ferhan’ın arkadaşlarından Harun’dan başka kimse kalmamıştır.

Öyküde ölümler muğlaktır. Tam olarak nasıl öldükleri belirtilmez. Yener bunun sebebini Kaygusuz’un bir söyleşisinden yola çıkarak şöyle açıklar:

Sema Kaygusuz çocukları ölümün değil, aslında kentin yuttuğunu; özellikle ölüm anlarını karanlıkta bıraktığını, çağrışımlarla, betimlemelerle geçiştirdiğini, hatta mümkün olduğunca yazmadığını, çünkü duyguların sömürülmesinden hoşlanmadığını ve bu öyküde önemli olanın semt ve çocuk ilişkisi olduğunu söyler (Yener: 2010: 44).

Kaygusuz, insanlar için doğal bir olay olan ölümü çocuklar ve hayvanlar üzerinden işlediği öyküde ölümün kentli ve kendi başına bırakılmış çocukların nasıl yakasında olduğunu göstermiştir.

Doyma Noktası adlı kitaptaki “Kılçık” öyküsü de yine ölüm teması içinde değerlendirebileceğimiz bir başka öyküdür. “Her Cuma” gecesi aynı restorana giden Kadir Bey’in ürkütücü bir yeme alışkanlığı vardır. Menüde Lipsos balığı olduğu bir cuma günü Kadir Bey yine masasına oturmuş iştahla yemeğini beklemektedir. Kadir Bey’in kırgın gözlerine aldırmadan Lipsos’un kafasını bir bıçak darbesiyle ayırması onu ölüme götüren bir hamle olacaktır. Kadir Bey’in gırtlığına saplanan kılçık Kadir Bey’i canından etmiştir:

“Kadir Bey’in gözleri açık kalmıştı, bir damla gözyaşı burnuna doğru akıyordu. Birkaç saniye onu izledi. Zavallının ağzında yutamadığı son lokmalar dökülüyordu. Canının son direnişiyle ayakları birkaç kez çırpındı, sonra durdu. Sezgin, tabağı aldı. Bomboş, yoksun bir yutkunmayla parçalanmış Lipsos’a, yerinden sökülen çıplak gözlerinin tam içine baktı.” (DN, 49)

Öyküde Kadir Bey’in öldükten sonraki o çaresiz görüntüsü verilirken aynı zamanda balığın çaresiz bakışlarının da üzerinde durulmuştur. Öykü sadece Kadir Bey’in ölümünü değil Lipsos’un ölümünü de çarpıcı bir şekilde işlemiş ve görünür

hale getirmiştir. Daha evvel çalışmamızın doğa bölümünde de işlediğimiz gibi Kaygusuz, Kadir Bey'in ölümünü Lipsos 'un bir intikamı olarak yansıtmıştır.

Doyma Noktası adlı kitaptaki "Sülün" öyküsü ölümün, öldürmenin özgün bir şekilde işlendiği bir öyküdür. Ölüm av, avcı ekseni üzerine kurulmuş bir anne-oğul ilişkisini anlatır. Bir sülünü avlayan genç adam mutfakta onu yemek olarak hazırlamadan önce onu vurduğu ilk anı hatırlamaktadır:

"TÜYLERİ YOLMAYA başlamadan önce, önünde uzanan rengârenk kuşun ölüsüne birkaç saniye bakarak, barut kokulu av utkusunu, onu vurduğu ilk anı, kuşun ağaç dallarına çarpa çarpa düşüşünü bir kez daha anımsadı. Kuş, tuhaf bir ses çıkarmıştı, su sızıntısı gibi, içli ve ılık." (DN, 87)

Sülünün ölüm anı etkileyici bir biçimde aktarılmıştır. Avcı ayaklarında kavradığı kuşu eve götürürken kuş yol boyunca aynı sesi çıkarmış ve sızlanmıştır. Avın sızlanması ve avcı arasındaki duygusal bağ şöyle anlatılmıştır:

"Gölden kente gelinceye değin, kuş ölümcül bir yara almadığından olacak, hem avcı, hem av, gitgide şiddetlenen ağrıyla birlikte çekerek, aynı dayanılmaz sızlanışın birer parçası oldular. Avcı, kuşu avlamak yerine acı vermek niyetiyle yaralamıştı sanki kendi kanayışını, dünyalar güzeli başka bir canlının narin gövdesinde seyretmek için..." (DN, 87)

Genç adam, sülünle aralarında acı çekmeleri üzerinden bir özdeşlik kurar.³³ Genç sülünle özdeşlik kurmuş ve kendi acısını, sızlanışı sülün üzerinde görmektedir. Kendisi de tıpkı canını vermekte olan sülün gibi acı çekmekte ve sızım sızım sızlamaktadır. Genç adam bu sızlanışı annesinin, çocukluğundan yana işittiği, ekşi sesine benzetir.

Öyküdeki erkek karakterin acı çekmesini nedeni Öz'e göre artık annesinin biricik arzu nesnesi olmadığını fark etmesi ve kendisindeki eksikliği farklı bir şekilde (avlanarak) tamamlamak isteyen takıntılı ve kuruntulu biri oluşundan kaynaklanmaktadır.³⁴ Annesinin biricik ilgi odağı olmadığını fark eden genç adam bu sebeple sülünleri avlar ve sülünün ince ince sızan kanını gördükçe annesini düşünür:

"Sülünün kanı iplik inceliğinde sızarken, annesini düşündü. Rengârenk kuş tüyleri üstünde yarı çıplak, cansız bir biçimde uzanan, saman sarısı bir kadını hayalindeki."(D.N:88)

Erkek karakterin sülüne bakarak annesini düşünmesinin nedeni çocukluğunda annesinin pırlantalarını koyduğu kutunun üzerine işlenmiş olan sülün resmidir. Sülün resmi Öz'e göre genç adama annesinin ilgisinin onda olduğu, annesinin biricik ilgi

³³ <http://sevalsahin.com/documents/97172450.pdf>

³⁴ <http://postdergi.com/sema-kaygusuzdan-yarali-insan-oykuleri-doyma-noktasi/> (e.t. 19.01.2019)

odağı olduğu günleri hatırlatan bir simge haline gelmiştir. ³⁵ Genç adam sülünleri avlayarak annesinin ona ilgi gösterdiği günleri, geçmişini bir nebze olarak yaşamaya çalışmaktadır. Sülün avlamayı geçmiş günlerle bağdaştıran genç adam geçmişini bir an yaşayarak bundan haz almaya çalışmaktadır.

Özcan Kaya'ya göre ise genç adamın sülünleri avlamasının sebebi, baskın bir karakter olan annesinin boyunduruğu altında ezilmiş gencin ona kendini ispat etme isteğidir. Baskın bir anne tarafından yetiştirilen karakter korkuyla beslenmiş ve sorunlu bir karakter olup yetişkinliğe bir türlü geçememiştir (Kaya, 2016: 228). Genç adam kendisini annesine bir birey olarak kabul ettirmek ve onayını almak için her bahar sülün avlamaya çıkmaktadır. Avladığı sülün ile annesinden takdir görmeyi hedeflemekte ve kendisinin varlığını annesine kabul ettirmek istemektedir.

Genç adamın sülünü öldürdükten sonra ona bakarak annesini düşünmesinin sebebi Kaya'ya göre kuşun yaralı bedeninin gittikçe çocuğun içinde bastırıldığı kötücül arzuların dışı vurulduğu bir imgeye dönüşmesindedir. Mücevherat kutusunun üzerine işlenmiş sülünlere karşı çocuğun hırs duyması, kin beslemesi çocuğun annesi tarafından sıkıştırıldığını ruhunun annesine ait bir nesneye yansıtmak istemesidir (Kaya, 2016: 229). Çocuk annesinin üzerindeki baskısını içten içe bastırması ve hedef olarak annesinin mücevherat kutusundaki sülünleri seçmiştir:

“Çocukken, kutuda saklanan pırlanta yüzüklere, elmas küpelere, tedavülden kalkmış bozuk paralara göz atmak yerine, kapaktaki sülünü, sülünün sanki yeryüzünde görüldüğü o biricik anı incelemiş; onu mineli ahşap yüzeyden kazıyıp kendi yüreğine işleyerek, avlamak istediği sülünü asla aklında çıkarmamıştı. Yetişkinliğe geçip eline tüfeği aldığından beri, her bahar göle gidip, yumurtalarından uzağa uçmuş dişi bir sülünün yargıcı gibi beklemiş, beklemeğe içinde mayalanan suçluluk duygusuyla biraz daha öldürücü, biraz daha zalim olmuştu.”(DN, 89)

Çocuğun sülüne karşı bir kin duyması, bir nefret beslemesi çocukluğundan kaynaklanmaktadır. Sülünü mutfakta pişirmek için hazırlarken sülünün tüylerini hırsyla yolmaya başlamıştır. Özcan Kaya'ya göre gencin sülüne karşı hınçla yaklaşması sülün üzerinden annesiyle hesaplaşmasından kaynaklanmaktadır. Sülünü öldürerek genç annesinin kontrolü altında geçen çocukluğundan kurtulacak, durmadan düşündüğü, uykularını bölen sülünü alt edecektir (Kaya: 2016: 229).

Çocuk büyük bir hınçla tüyleri yolarken mutfak havalandırmasının açık olduğunu farkında olmaz ve tüm tüyler mutfağın her yanına dağılır. Çocuk tüylerin dağıldığını ve kendi üzerine de yapıştığını fark edince bir dehşete kapılır ve ağlamak üzereyken annesi gelir:

³⁵ <http://postdergi.com/sema-kaygusuzdan-yarali-insan-oykuleri-doyma-noktasi/> (e.t. 19.01.2019)

“Yavaş yavaş oğluna yaklaştı kadın. Yüzünde alaycı bir kıvrım; rahat, kapkara bir öğle uykusu sonrası göz altları iyice torbalanmış. Net ve kesin bir şey söyleyeceğini göstermek için sağ elini kaldırdı.”(DN, 90)

Anne oğlunun kendine karşı verdiği savaştan habersiz oğlunu bir kere daha yenilgiye uğratmıştır. Annenin oğluna “her şeyin sahibiymişçesine baygın bakışlarla” (DN, 90) bakması dahi oğlu üzerindeki baskıyı gözler önüne sermektedir. Annesine karşı zayıf bir görüntü sergilediğini düşünen oğul mahcup ve yenik bir ifadeyle annesinin bakışlarına karşılık vermiştir.

Öyküde annesi ile iktidar savaşı veren oğulun kendini annesine ispat etmek için öldürdüğü sülün oğulun amacına ulaşmasını sağlamamıştır. Öyküde anne oğul arasındaki iletişim sorunu yaşandığı ve oğulun kendisini bir şekilde var etme, kabul ettirme, ispat etme çabası açıkça görülmektedir. Oğul ya annesinin ilgisizliğini kaybetmesinden ötürü ya onun baskısı altında yetişmekten dolayı ya da her iki sebepten dolayı annesiyle bir mücadele içindedir. Öyküde ölüm sülün üzerinden tüm çarpıcıyla gösterilmiştir.

Anne oğluna karşı sert ve duyarsız davranışları ile oğlunun canını yakan, onu öldüren ve acı içinde sızlanmasına sebep olan zalim bir avcıdır. Öykünün başında avcı olan oğul öykünün sonunda av haline dönüşmüştür. Öykü av-avcı-ölüm üçgenini düşündürür ve sorgular.

Esir Sözler Kuyusu adlı kitaptaki “Sessizlikler” öyküsü de bir balığın yaşam ile ölüm arasındaki çarpınışı bir çocuk gözünden anlatılır. Öyküde kendisini yalnız hissettiğini anladığımız Sema bir Japon balığının güzelliği karşısında büyülenir ve onu evine götürür. Bir şeker kavanozunun içinde yaşamaya başlayan Japon balığı kavanozdaki havasızlık sebebiyle nefes alma güçlüğü çekmeye başlamıştır. Sema balığın gittikçe halsizleştiğini gördükçe onu rahat ettirmek için elinden geleni yapar. Balığın suyunu ailesinin kızmasına rağmen içme suyuyla değiştirmektedir. Sema ailesine bir hava motoru aldirmaya ikna edemediği için balığın yaşaması için durmadan pipetlerle kavanoza hava üflemeye başlamıştır. Sema balığın yaşaması için elinden gelen mücadeleyi vermektedir çünkü balık ne zaman “luk luk çırpınsa” (ESK, 43) Sema’da yatağından sıçramaktadır. Sema “ölümün zalim kollarına teslim etmek” istemediği balığı ile duygusal bir yakınlık kurmuştur.

Ailesi bir gün Sema’yı tatile götürmek ister, Sema direnir ama tatile zorla götürülmekten kaçamaz. Sema’nın tatile gitmesi Japon balığının havasız kalması ve ölmesi anlamına gelmektedir. Sema deniz kenarında şunları düşünmektedir:

“Luk luk luk kıvranıyordur benimki şimdi. Bu kıvrınışı kime söylemeli, nasıl? Her dalga bir üzüntü köpüğü. Bir meyve kabuğu gibi kendimi yüzüstü denize bırakmalı. Tükürüğümün şekerli tadını keşfetmeli. Tuzla ağırlaşmalı kirpiklerim. Dalgaların gürültülü sığınağında insan sesleri erimeli, denizin içinde kırılmalı ışıklar; uzun uğultular duymalıyım önce, sonra

sessizliklere bölünen sessizlikler... Kabarcıklar saçlarıma üşüşmeli. Ya da bir koşu eve dönüp avuçlarımda içinde öldüresiye sıkmalıyım balığı. Herkesten önce.” (ESK, 44)

Sema balığını ölüme teslim etmiş olmasının üzüntüsü içindedir. Onun can çekişme anı gözünün önüne gelmekte ve Sema'ya acı vermektedir. Sema, hayalinde balığın ölümünü çabuklaştırmak ve balığın çektiği acıyı azaltmak istemektedir. Öyküde bir genç kızın ölüm karşısındaki çaresizliği gözler önüne serilmiştir.

Esir Sözler Kuyusu adlı kitaptaki “Yılanlar, Gölde ve Üşüyen” adlı öyküler *Ortadan Yarısından* adlı ilk kitapta aynı ya da farklı adla yayımlanan öyküler olduğundan onları yeniden ele almadık.

2.1.4. Sokak, Mahalle ve Kent Yaşantıları

Kaygusuz'un öykülerinde sıkça rastlanan temalardan biri de sokak, mahalle ve kent yaşantılarıdır. Her sokağın, mahallenin ve kentin kendine has bir kültürü ve yaşam stili vardır. Kaygusuz bazı öykülerde sokağı, mahalleliyi ve kenti konuşurur.

Ortadan Yarısından adlı kitaptaki “Dilenci” öyküsü Berfu adında bir kadının yaşadığı şehirde köşe bucak dilenmesini konu alır. Kentlerin sorunlarından biri de dilencilerdir. Ama öyküye konu olan Berfu'nun dilenmesi diğer dilencilerden biraz farklıdır ve herkesin dikkatini çekmektedir:

“Çevredekiler, Berfu dışarı çıktığı zaman, kasaba girmeye çalışan sinekler gibi camlara üşüşüp seyrediyorlardır. O'na âşık olanlar, onu merak edenler, onunla alay edenler, ‘Dilenci,’ diye birbirlerine fısıldayıp eline aldığı hasır şapkanın içindeki bozuk paralara bakıyorlardır. Güzel giyimini, boyalı saçlarını, incecik temiz ellerini görenler, onun dilenci olmadığını anlayıp neyi dilendiğini kestiremiyorlardır.” (OY, 36)

Vatandaş'a göre dilenci, toplumda belirli standartlarda yaşamını sürdürebilmek için sahip olması gereken ekonomik imkânlara sahip ol(a)madığı için veya aslında yoksul olmadığı halde kendisini yoksul göstererek ihtiyaç hissettiklerini elde etmek için veya dilenmeyi bir hayat tarzı olarak benimsediği için ekonomik imkânı olanlardan çeşitli yollarla para ya da eşya isteyen kimsedir.³⁶

Dilenciler bireysel ya da toplumsal sebeplerle oluşan yoksunluğunu gidermek için insanlardan bir şey isterken öyküdeki karakter Berfu maddi durumu beklenenin üzerindedir. Berfu bakımlı ve güzel bir kadındır. Dilenmesini gerektirecek yoksunluklara sahip değildir. Berfu'yu diğer dilencilerden ayıran şey de budur. Onu çok seven ve onun her zaman yanında olan bir kocası vardır. Kocası her gece Berfu'ya ihtiyaçları olmadıklarını, kimsenin Berfu'ya istediğini vermeyeceğini sabırla anlatmasına karşın Berfu dilenmeye devam etmektedir. Berfu hayatında bir umut ışığı,

³⁶ <https://sbd.aku.edu.tr/IV1/15CelalettinVatandas.pdf> (e.t. 20.02.2019)

bir çıkış yolu, bir yaşama nedeni aramaktadır. “Bindiği otobüslerde, tramvaylarda, vapurlarda, sokak aralarında, üst geçitlerde, duraklarda, insanların koştuğu her yerde dileniyor” (OY, 36) olmasının nedeni hayata bir tutunma nedeni aramasındandır.

Bütün kentin bildiği Berfu diğer dilencilerden daha rahatsız edicidir. Çünkü hiçbir şey anlatmadan, açıklamadan, hayır duası etmeden dileniyordur. Gözlemci bir erkek anlatıcı tarafından anlatılan Berfu için şu söylenenler önemlidir:

“Oysa bizim yüzümüze vurulanlardı Berfu, yaşamadığımız öyküler, yüzümüzdeki çizgilerin eskiliği, hesaplarımız, hüznü akşamüstlerimizdi.” (OY, 37)

Berfu, bu cümlelerde gerçeği ifade etmektedir. Herkesin kaçtığı, yüzleşmekten korktuğu gerçek Berfu’dur. Çocukken biriktirip çatı katında sakladığı çekirgeleri öldüklerinde toprağın altına gömen Berfu çekirgelerinin çalındığını düşünmektedir. Çalındığını düşündüğü çekirgeleri Berfu’nun umut ışıklarıdır. Berfu dilenerek o çekirgeleri ve dolayısıyla umut ışığını aramaktadır. Berfu’nun bu hali bu yüzden acınası bir hal almıştır. Herkes ona acır ama anlatıcı ona acımaz.

Toplumun ya da mahallelinin dilenciye olan tutumu öyküde şöyle ifade edilmiştir:

“Biz onu sevmiyorduk. Yüzümüze ağrılar yayan bir sivilce gibi acıtıcı, biçimsizdi varlığı. Onu sıkıp çıkarmak için sabırsızca birbirimizi iteliyorduk. Fazla içimizde, fazla gerçekti. Keşke böyle bir kadının varlığını uzak yerlerden duysaydık.” (OY, 38)

Mahalleli üzerinden toplumun dilencilere karşı olumsuz tavrı belirtilmiştir. İnsanlar dilencilere karşı acısalar da onları görmekten pek haz etmezler. Öyküde toplumun dilencilere karşı bakış açısı gösterilmiştir. Öykünün geçtiği kent ve mahalle kültürü yansıtılmıştır. Öyküde mahallenin kendi gibi olmayana kabul etmeme, benimseyememe özelliği açıkça görülür.

Ortadan Yarısından adlı kitaptaki “Televizyon Çocuklarım” adlı öykü teknolojin en önemli icatlarından biri olan televizyonun arkasındaki dünyaya erişmeye çalışan gençlerin yetiştirilmesini bir reklam ajansı içerisinde konu almıştır.

Bir ajansın yeni açılacak kanal için yetiştirilmek üzere sunucu gençler alacağı projede gençleri seçmekle görevli olan kadın karakter gözünden anlatılan öykü televizyon dünyasının stresli ve zor çalışma şartlarını göz önüne serer. Kadın karakter içine çok sinmese de bir reklam ajansında çalışmaktadır. Kadın işini şöyle tanımlamaktadır:

“Diş macunu için güzel dişliler, şampuan için parlak saçlılar, el kremi için bakımlı eller, bir banka için kel bir adam pazarlamaktı işim. Amacına uygun nesnelere yüzde yirmi hizmet bedeli karşılığında satıyordum.”(OY, 40)

Kaygusuz, modern dünyanın bir getirisi olan standart güzellik algısına öyküdeki bu cümlelerle atıfta bulunur. Öyküdeki kadın karakter yaptığı işi sorgulamaktadır. Bir gün reklam şirketinin yeni açılacak bir kanal için sunucu gençler seçme ve yetiştirme görevi kadına verilir. Kadın bu işle ilgili şunları ifade eder:

“İstekli, sırtkan, koca popolu, günün modasına uygun giyinen kızları, bol bol gevezelik etmek isteyen oğlanları televizyoncu yapacaktım.” (OY, 41)

Yaptığı işe karşı çok da istekli olmayan karakter gençleri seçmeye başlar ve ona göre “Ancak babaannesinin adının Kiraz olduğunu unutan çocuklar, gerçek bir televizyon çocuğu olabilirdi.” (OY, 42)

Geçmişinden kopuk, köksüz yaşayan gençlerin seçilmesi dikkat çekicidir. Gençlerin isimlerinde dahi bu köksüzlük ve modern hayatın getirdiği geleneksel olandan uzak durma eğilimi görülmektedir. Berk, Tuğçe, Tijen gibi gençlerin en önemli ortak özellikleri ailelerin dağılmış olması ya da anne-babalarından birinin hayatını yitirmiş olmasıdır. Bu gençler modern hayat için yalnız olan kimselerdir.

Yaptığı işi gittikçe sorgulayan kadın karakter gençleri televizyon dünyasının içine öylece bırakmakta tereddüt yaşamaktadır. Eğittiği otuz üç kişinin içinden on beşini seçip geri kalanına bu durumu izah etmesi dahi kadın karakter için yıpratıcı bir hal almıştır.

Açılış gecesinde canlı yayın yapılacağını öğrenen kadın karakter gençler için oldukça endişelenmiş ve kanal sahibinin yalnızca daha az maliyetli olması için gençleri hiç düşünmeden canlı yayına çıkarmayı planlaması kadını bu iş konusunda kesin bir karara vardırılmıştır. Televizyon dünyasının bu acımasızlığı kadın karaktere istifasını hazırlatmıştır. Öyküde kentin acımasız yüzü ve kentin yuttuğu gençler televizyon dünyası üzerinde yansıtılmıştır.

Ortadan Yarısından adlı kitapta yer alan “Bir Dolmuş Şoförünü Sevmiştim” adlı öykü kent ve mahalle temasının işlendiği bir başka öyküdür. Öykü kent yaşamına adapte olmakta güçlük yaşayan bir kadının her gün bindiği semt dolmuşu hakkında detaylar vererek başlar. Dolmuşun içinin tüm ayrıntıları ve güzergahların ezbere verilmesi modern kent yaşamında her gün aynı yolu kullanan, monotonlaşan hayatlarında bir göstergesidir. Her gün aynı saatte aynı dolmuşu binen kadın hayatıyla ilgili şunları söylemektedir:

““Bugün nasılsın?” diye sorduklarında, istesem de kimseyi iyi olduğuma inandıramayacağımı görüyorum. Şu kota belasıyla, iş arkadaşlarımla yarışmak tüketiyor beni. Aslında bu yaşta daha güzel olmak gerekirdi. Şık doğum günü ya da kutlama partilerinde yapmacık sırtmalarla, müşterilerimi çalma olasılıklarını yüzdeleyerek meslektaşlarıma dişlerimi gösteriyorum. Hepimizin içi ezik, dişleri ihtirash, dişleri pırıl pırıl, günde üç kez fırçalıyoruz. Tuzak kurmadan önce kuşandıklarımızla, salona yayılan saç spreyi, parfüm kokularıyla birbirimizi ayırt ediyoruz. İmajlarımız var, giyim tarzlarımız, konuşma tavrımız, beden dillerimiz,

havamız, mimiklerimiz... Her duruma hazırlıklıyız. Her duruma hazırlıklı olmak; yani süslenmek, yani edinmek, edinilmek. Gün geçtikçe çirkinleşiyorum.” (OY, 83-84)

Öyküdeki kadın karakteri yaşadığı hayattan memnun olmadığını görüyoruz. Modern hayatın yaşam koşulları, ezberlenmiş davranmış biçimleri, doğallıktan uzak sahte ilişkiler kadın karakterin ruhuna her gün daha fazla yıpratmaktadır. Monoton kent yaşamı kadın karaktere iyi gelmemektedir.

Kadın karakterin kendini iyi hissettiği yerlerden biri de her gün kullandığı semt dolmuşudur. Dolmuş şoförüne dair hislerini şöyle açıklamaktadır:

“Dolmuş şoförünün ensesindeki kır saçlara bakıp direksiyonda savrulan omuzlarını inceliyorum. Sigaranın dumanını dişlerinin arasında ılık çalarak üflerken, o dumanı yeniden yakalayıp ona üfleme geliyor içimden. Beni evin kapısına kadar bıraktığı akşamlarda yarı utangaç; yarı istekli gözlerine baktığımda huzursuz olmuyorum hiç. Uzun parmakları, kürek kemikleri, bronzlaşmış ensesi, saçlarındaki kırıklar hoşuma gidiyor. Hatta onu seviyorum.” (OY, 84)

Kadın karakterin toplumun kendini yakıştıramayacağını düşündüğü dolmuş şoförüne olan sevgisi, ona güven duymasından kaynaklıdır. Modern kent yaşamı içinde kimseye güvenmeyen kadın dolmuş şoförüne güvenmektedir ve bunu kendine itiraf etmekten çekinmemektedir. Toplumun hakkında ne düşündüğünü umursamaz. Dolmuş şoföründe ailesine ait bir sıcaklık bir güven duygusu bulan kadının ona sığınma isteği de göze çarpmaktadır.

Yine bir dolmuş seyahati sırasında yanındaki genç adamın tacizine uğrayan kadın bu durum karşısında tepki gösteremez ve yalnızca ağlamak ister. Tacizi yapan adam indikten sonra ise dolmuş şoförüne sığınma isteği açıkça görülmektedir: “Dikiz aynasında şoförün kanlanmış yorgun gözlerine bakıyorum. Beni korumasını istiyorum, kucaklayıp göğsüne yaslamasını, ‘geçti’ demesini...” (OY, 87)

Kadın karakter korkarak yaşadığı kentte güvencik bir erkeğe ihtiyaç duymaktadır. Kadın bakışının ön plana çıktığı öyküde bir erkeğe sığınma isteği, güven duygusunun eksikliği kent yaşamı içinde anlatılmıştır. Akçay’a göre bir arabesk ya da varoş öyküsü olarak da bahsedilebilecek bu öyküde tacize karşı diğer yolcuların duyarsızlığı da işleniyor. (Akçay, 2005: 72) Öykü kent yaşamını ve mahalle kültürünü bir arada yansıtması açısından da önemlidir.

Ortadan Yarısından adlı kitaptaki “Düş Kentinin Kuşları” adlı öyküde herhangi kentin çay bahçesinde geçen bir öyküdür. Bir masada çayını içen ve kitabını okuyan kadın anlatıcı diğer masada oturan ressamın durmadan kendine baktığı fark eden kadın kendini çizdiğini düşünür ve duruşunu bozmamak için gayret gösterirken keyfi biraz kaçır.

Bir gözlem öyküsü olan öyküde kent ve çay bahçesinin diğer konukları kuşlar detaylı bir gözlemlerle aktarılır. Kadın karakter; “yalnızca akşamları ortaya çıkan bir kent beliriyor denizde” diyerek bir düş kenti hayal eder ve bunu yalnızca kendi görür. Düş kentini şöyle tarif etmektedir:

“Pencereden pencereye salıncak kurmuş iplerde, kirli kol yenleriyle, öylesine ıslatılmış çamaşırlar yok Düş Kenti’nin sokaklarında; alnında sinek konan çocuklar, yer bezleriyle silinen cinayet kirleri, teneke tangirtularına karışan kay kay gıcirtıları yok, yok duyulmuyor. Ressam neden Düş Kenti’ni çizmiyor?” (OY, 102-103)

Kadın karakterin hayalindeki kentte en dikkat çeken özelliklerden biri de sakinliktir. Düş Kenti’ni hayal ederken ressamı da okuduğu kitabı da unutan kadın karakter dikkatini kuşlara verir ve onları uzun uzun gözlemler. Kuşların büyüleyici güzelliğine kapılan kadın onları daha evvel fark etmediği için kendine kızar. Öykü kentin güzel bir gözlemini yapan durum öyküsüdür.

Sandık Lekesi adlı kitaptaki “Tacettin” öyküsü tam olarak sokağı, sokağın diliyle, kültürüyle, insanlarıyla ele aldığı bir karakter öyküsüdür. Akçay’ın ifadesiyle bir karakter öyküsü olan Tacettin de Kaygusuz bir sesi de yaratır. (Akçay, 2005: 72) Kaygusuz’un yarattığı bu ses bir kabadayının kimsenin duymadığı içli ağlama sesidir. Öykünün başından sonuna kadar argo bir dilin hâkim olduğunu görürüz. Tacettin öykünün ilk paragrafından itibaren portreleştirilir:

“Tacettin’i görsen boy bir atmış beş var yok, böyle künk gibi bir herif, kalın mı kalın. Ensesi sen de iki kat ben diyeyim beş kat. Yukardaki, Tacettin’e öyle bir kıyak geçmiş ki, koca elini sarkıtmış dünyaya, zulada ne kadar güç varsa Erzincan tulumu gibi basmış tepesinden. Değirmen taşı gibiydi parmakları, mısırın kuru tanesini iki parmağıyla tuttuğu gibi anında mısır unu yapardı. Bizimkinde boy kısa ama kamyon gibi herif, aha elleri ayı pençesi, kıldan parmaklarını seçemezsin. Bir kez hamamda görmüştüm...hani tıraş olmasa, hamamda goril abdest alıyor sanırsın.” (SL, 17)

Anlatıcı Tacettin’i argo bir dille anlatırken sokak raconundan da bahseder. Tacettin’in cüzdanını çalmaya gelen iki serseriye korkutarak başından savmıştır. Ama serseriler birinin bağırmasıyla birçok “sırtlan” (SL, 18) sokak arasından çıkar ve Tacettin’i sıkıştırırlar. Bir kişiye karşı birden fazla kişinin saldırması delikanlılık raconuna terstir ama sokaklarda da racon ters hareketler her zaman olur.

Hastaneye kaldırılan Tacettin’in ifadesini almaya gelen polisleri kovması, bu meseleyi kişiselleştirmesi tam da kabadayılığın uygun bir tavidir. Tacettin polislerden yardım istemeyi ya da serserilerin cezasını polislerin kesmesini gururuna yediremez. Tacettin ne polislerle ne de hastane personeliyle anlaşabilir. Karşısına çıkan herkese ters davranmaktadır. Dayak yiyip hastanelik olmayı kendine yakıştıramamakta, psikolojik olarak bu durumu kaldıramamaktadır.

Tacettin'in küçük ayaklarına rağmen büyük ayakkabı giymesi de yine kabadayılığı ile açıklanabilecek bir davranış biçimidir. Delikanlı adamın ayaklarının küçük olması ne Tacettin'e ne de onun kabadayı sayan mahalle halkına göre uygun değildir.

Öykü sonunda herkesi odadan kovup bir Necla hemşireye ses çıkarmayan Tacettin'in hüngür hüngür ağlaması onu insani yapan en önemli noktadır ve Tacettin karakterini okuyucuya yaklaştıran bir gelişmedir.

Öykü gündelik hayatın oldukça içinden bir öyküdür ve delikanlılık ya da kabadayılık dünyasına o dünyaya has bir jargon ile okuyucuya sunulur.

Sandık Lekesi adlı kitaptaki Elif'in E'si halk kesimini ve evlilikte eşler arasındaki ilişkiyi konu alan bir öyküdür. Geleneksel ailelerde sıkça yaşanan yeni doğan bebeğe ad koyma hadisesi gerçekçi bir üslupla anlatılmıştır.

“Neriman genç yaşta anneanne olmanın yarı şaşkın kıvancıyla” (SL, 23) yapması gerekenleri yapıp odasına çekildiğinde kocası Ahmet uyuyordur. Neriman'ın kocasını uyandırma için haklı sebepleri vardır:

“Diyelim ki Neriman'ın ay ışığına ertelediği bir iki konu kalmıştır. Ahmet bilmiyor ki, Neriman, eve sessizlik çökünceye, el ayak çekilinceye dek bu küçük dertlerin içinde beklemiştir.” (SL, 24)

Neriman'ın kocası Ahmet ile konuşmak istedikleri vardır. Neriman konuşmak istediklerini en uygun zaman ve şekilde kocasına anlatmak için kafasında planlar yapmaktadır. Öyküde en başından beri “diyelim ki” ifadesiyle varsayımlı bir anlatım kullanılmıştır. Yener'e göre öyküde varsayımlı cümleler kullanılmasının nedeni çekinilen ya da korkulan bir kişiye önemli bir konudan bahsedileceği zaman, o kişinin olay karşısında göstereceği tepkileri görmek için, gerçekler üzerinden değil varsayımlar üzerinden hareket edilmesidir. (Yener, 2010: 33) Öyküde varsayımlı ifadelerin olması öykünün konusuna uygundur.

Neriman Ahmet'e doğalı on gün olan torunlarının henüz bir adının olmamasından ve bu görevin kız babası olarak Ahmet'e düşmesinden sözü açar. Geleneksel aile yapısının tam olarak yansıtıldığı öyküde dede torununa bir isim vermekle görevlidir. Dede görevini yerine getirmek amacıyla isim üretmeye başlar ama bulduğu her isim ya eski ya da tanıdık birinin adı olması gibi birçok bahaneyle Neriman tarafından beğenilmez. Ahmet uykusunu kaçırarak bu konuyu açan Neriman'a sinirlenmeye başlar. Neriman'ın safça ve ürkekçe aldığı tutum Ahmet'i sakinleştirir. Aslında “Neriman son beş altı yıldır Ahmet'ten pek korkmuyor.” (SL, 26) Ahmet'ten pek korkmayan Neriman aslında ilişkinin gerçek hâkimi iken Ahmet'e bunu hissettirmiyor. Ahmet kendini evin hâkimi zannederken Neriman aslında istediğini

gizliden gizliye yaptırır. Öykünün sonunda yine Neriman'ın istediği olur ama kararı sanki Ahmet kendisi almış gibi açıklar. Otoritenin kendinde olduğunu göstermeye çalışan Ahmet ailesine karşı sertçe konuşur:

“-Torunumun adını Elif koyuyorum. Boşu boşuna aranızda yeni bir ad düşünmeyin” (SL, 28)

Ahmet otoritenin kendinde olduğunu göstermeye çalışsa da Neriman çay dökerken “alaycı bir buharın sofraya salınması”(SL, 28) aslında öyküdeki her şeyi açık eden bir final cümlesidir.

Kaygusuz bu öyküde geleneksel aile içinde kadın-erkek ilişkisini irdelemiş, kadın ve erkek arasındaki dengeyi göstermiş, kadının bir şeyi doğrudan yapmasa bile bunu ustaca yaptıracağı düşüncesini ortaya koymuştur. Öyküdeki her şey halk arasında yaşandığı gibi aktarılmış, halk kesiminin iyi bir okuması ve yansıtılması yapılmıştır.

Sandık Lekesi adlı kitaptaki “Sarhoştuk Yıldızların Altında” öyküsü de gündelik hayattan kesitler sunan bir başka öyküdür. Kemal ile Muhsin çocukluktan arkadaş iki adamdır. İkisi de evlenip çoluk çocuğa karışmıştır. Bir gün bahçeli bir meyhanede içerler ve muhabbet ederler. Öyküde şiirsel üslupla iki arkadaşın eve dönüşü anlatılır. Eski günleri yad eden arkadaşlar birbirlerinin açıklarını ortaya çıkarıp söylemekten çekinmezler. Öykünün bu kısmında Kemal'e Muhsin'e dair ipuçları verilir. Kemal çocukluğundan bu yana sulu göz bir adamdır. Muhsin ise daha umursamaz biridir. Kemal'in evine yaklaştıklarında Kemal'in karısı Emel onları gördüğünde hemen dışarı çıkar ve geç kaldıkları için sitem eder. Emel yalnızca sitem kalmayacağını eve girişinden anlayan Kemal şunları düşünür:

“Kemal eve girecek giremiyor, hem uykusu da gelmemiş hala, şimdi yıkan diye tutturur Emel, içki koktuğundan yakını, damadın densizliklerini anlatır, hem Muhsin onun için ödle mi ne?” (SL, 50)

Kemal karısıyla o an yüz yüze gelmek istemez ve Muhsin'i eve bırakmak ister. Bu sırada Muhsin'in de bir kere ağladığını hatırlayan Kemal nerede ağladığını unutmamıştır. Muhsin çocukluğunda ve gençliğinde her şeyi birlikte yaşadığı arkadaşının böyle özel bir anı unutmamasına içerler ve nerede ağladığını hatırlatır: “Hatırlamadın mı, ben... ilk kez senin düğünde ağladım ya.” Bu diyalogla birlikte öyküdeki duygusal yoğunluk kendini daha da hissettirmiştir. Kemal ve Muhsin'in aralarındaki dostluğun derinliği daha ön plana çıkar. Aynı zamanda Muhsin'in Kemal'in düğününde ağlaması başka bir açıdan ilginçtir. Evliliğin insan hayatlarında yaptığı büyük değişimin bu öyküyle yansıtıldığını söyleyebiliriz. Kemal'in evlendiğinde hayatında olan değişiklikleri bilen Muhsin belki de arkadaşlıklarının bozulacağını ya da eskisi gibi olmayacağını düşündüğü için o gece ağlamaktan kendini alıkoyamamıştır. İki arkadaşın sarhoşluğun etkisiyle yıldızların altında geçirdikleri gece gündelik yaşamda karşımıza çıkacak bir tablo gibi çizilmiştir. Muhsin ve Kemal

halkın içinden, sıradan iki insandır. Öyküden sıradan insanların hayatları ve yıllar geçtikçe yaşanan değişimler anlatılır.

Sandık Lekesi'ndeki "Selamete Kalın Hanımefendi" bir atmosfer öyküsüdür. Kaygusuz bu öyküde sokağın atmosferini iyi bir şekilde yansıtmıştır. Öykü ilk paragrafta sokağı şöyle anlatmıştır:

"Tatlıcı sokağı öyle dar bir sokaktır ki ancak kedilerle çocuklar sığabilir. İçine hiçbir yabancıyı almayan bu sokağa soğuk bir şubat sabahı, korkunç soluğuyla bir kamyon girmek istedi. Kışın ayazına karışmak istemeyen biler, sıcacık yataklarımızda senaryosunu kendi yazdığını düşleri tembelce seyrederken, narayı andıran bir sese uyandık. Ses başını sokağa sokmaya çalışan dev bir yaratıktan geliyordu."(SL, 73)

Öykü de Tatlıcı sokağına adeta bir kişilik bir ünsiyet atfedilir. Öykünün devamında ise kamyon tasviri güçlü bir şekilde yapılır. Kamyon nara atan dev bir canavara benzetilir ve tasvir güçlendirilir:

"Alıştığımız sevda sözleri, uzun yol manileri yoktu yakasında, iki büyük kulak gibi yükselen dikiz aynalarında sallanan boncuklardan başka oldukça sade bir kamyondu bu. Arkasını göremesek de gösterişli bir kasasının olduğunu algılayabiliyorduk." (SL, 73)

Mahallenin huzurunu kaçıran kamyon sesinden bahsedilirken bu dar sokağın ona karşı direnişi de anlatılır. Ama nihayet kamyonu "ilk boyun eğen 7 numaralı evin bahçe demirleri oldu" (SL, 74) Sonra çöp varilleri ve kediler de yoldan çekildi ve kamyonu ulaşmak istediği binanın önüne yanaştı.

Kamyon öykü içinde huzursuz edici bir yönüyle anlatılmıştır ve bu yüzden hayvana benzetilmiştir. "Bir boğa gibi geri geri gerinerek on bir güçle sokağın içine dalan"(SL, 74) kamyon mahalleli de şu etkiyi yaratmıştır:

"Evlerimiz, duvarlarımız, korunaklı dünyalarımız çaresiz kalmıştı. Duvarlar kabarmış mayalı hamur gibi esniyor, şekilden şekile giriyordu. Kamyon yanlarından geçerken, ona hizmet edercesine içine doğru sürünüyorlar sonra eski biçimlerinin yalancı köşegenliğine tekrar bürünüyorlardı. Pervazlardaki bitkiler zayıf yapraklarını kamyonun üstüne döktüler. İçeri sürtünerek giren kamyon artık zorlanmıyordu, dev bir balina sokağımızda yüzüyordu. Evlerimiz eğilip bükülerek ona yol verdi, pencerelerimizin önünde bir tablo gibi asılı, sağa sola sallandık." (SL, 74)

Anlatıcı açısından kamyon sokağın huzuru için potansiyel bir tehlike olarak görülmektedir. Anlatıcı halkı temsil etmektedir. Kamyonun ise yabancıyı temsil ettiğini düşünebiliriz. Yabancılar karşı mahallenin olumsuz tutumunu kamyon üzerinden göstermiş ve mahallenin kendine has kültürünü yansıtmıştır.

Kamyon Cevat Beyin eşyalarını yüklenir ve mahalleden ayrılır. Cevat Beyi kimsenin uğurlamaması ya da onun kimseyle vedalaşmaması da dikkat çekicidir. Cevat Bey anlatıcı kadar mahalle kadar özdeşim ağlayamamış yalnız bir adamdır.

Öykü gündelik yaşamı ve mahalle kültürünü gözlem yoluyla anlatır ve öyküde bir sokak dili oluşur. Sokak ruhu olan bir canlı gibi anlatılır.

Doyma Noktası adlı kitaptaki “Sandık Lekesi” öyküsü de gündelik yaşamı, mahalleyi, kenti, çocukluk günlerini anlatan bir öyküdür. “Sandık Lekesi” kentin acımasızlığını işlek bir caddede yaşayan çocuklar üzerinden anlattığı bu öykü *Doyma Noktası* adlı kitaptaki diğer öykülerden ayrılır. Bir uzun öykü olan *Sandık Lekesi*’nin uzunluğunun öykünün vuruculuğu ve derli topluluğu üzerinde olumsuz bir etki yarattığını söyleyen Fahri Öz bu sebeple öykünün başka bir kitaba alınması gerektiğini söylemiştir.³⁷

Kaygusuz, herkes tarafından dikkat çeken bu öykünün deneysel bir çalışma olmadığını, işlek bir caddede yaşayan çocukların tek tek yutulmasını anlattığını yani öykünün en genç kahramanının kent olduğunu ve bu öyküyü, öykü sanatının askeri kuralları olması gerektiğini düşünen anlayışa karşı kaleme aldığını ifade etmiştir. Kaygusuz aynı zamanda bu öyküyü yazarken kısa öykünün bilindik disiplinlerine yaslandığını ve uzun, çok kişili, çok olaylı bir bütünlük kurmaya çalıştığını, zaman, bellek ve kent arasındaki ilişkilendirmeleri kurarken de yine kısa öykünün olanaklarından yararlandığını ifade etmiştir (Atılğan, 2002, 14).

Kaygusuz’un bu öyküsü her öyküde yenilik anlayışını aradığının bir göstergesidir. Öykü uzunluk olarak diğer öykülerden ayrışsa da tematik bir bütünlüğü yakaladığını görebiliriz. Kaygusuz bu öyküsünde “yalnızca, bir metropolün açgözlü evrenini” (Atılğan, 2002:15) konu edindiği ifade ederek öykünün *Doyma Noktası* adlı kitaptaki diğer öykülerle tematik anlamda bütünlük sağladığının izlerini açıkça gösterir. Öykü bir sokak betimlemesiyle başlar:

“KENTİ TOZA BOĞAN kirlı yağmur dindikten az sonra, caddenin aşağısından yokuş yukarı sürünerek, yaşama üvey, yorgun bir köpek gelmişti.” (DN, 9)

Necip Tosun’a göre Kaygusuz’un öyküye bu şekilde giriş yapması dahi sokağı önemsedığını göstermektedir (Tosun, 2015: 322). Kaygusuz öykülerinde sokağı betimlemelerle okuyucunun zihninde canlandırır. Öyküde yıllar sonra çocukluğunun geçtiği sokağı, mahalleye geri dönen kahramanın çocukluk dünyasına dair hatırladıkları aktarılır. Ferhan arkadaşları Harun’u, Hüma’yı, İpek’i ve Oğuz’u ve yaşadıkları anları hatırlayarak geçmişe geri dönüşler yaşar:

“Ferhan, Gümüşsuyu’ndan çıkar çıkmaz, kentin caddelere sızan isli, terli kokularını tekrar duyumsamaya başladı. Çocukken Taksim Meydanı’na çıkmak yasaktı. Hastaneyle banka arasındaki yarı gölgelik kaldırımında, esnemekten başka bir şey yapmadan geçirdi günler. Meydandan akan yabancılar telaşlı adımlarla gelip geçer, arkalarında yeni bir şey

³⁷ <http://postdergi.com/sema-kaygusuzdan-yarali-insan-oykuleri-doyma-noktasi/> (e.t. 19.01.2019)

sürüklemelerdi. Adsız Park'tansa gözleri kan çanağı bir köpekten başka kimse gelmemişti.” (DN, 11-12)

Geri dönüşlerle sokağa ve yaşanılanlara dair ayrıntılar daha da belirginleşir. Necip Tosun'a göre Kaygusuz bir atmosfer öyküsü peşinde olduğu için sokak betimlemelerini, sokağa ait izleri ana vurguyu zenginleştirmede bir araç olarak kullanmış ve toplumsal bir tablo çizmeyi amaçlamıştır (Tosun, 2015: 320). Bu öyküde bir sokak atmosferi oluşturulmuş sokağın dili, kokusu, görüntüsü, hissi öyküde verilerek bu atmosfere okuyucu dahil edilmiştir.

Kaygusuz, *Sandık Lekesi* adlı öyküde yıllar sonra yaşadığı sokağı anlatırken aslında geçmişle bir hesaplaşmayı, bir yüzleşmeyi de beraberinde sunmuştur. Ferhan'ın arkadaşlarından önce Hüma, sonra Oğuz ve en son olarak İpek'in ölümü üzerinden Kaygusuz, “kent in aç gözlü hali”ni göstermek istediği açıktır. Kaygusuz'un kent yaşamına karşı bakışını bu öykü üzerinde görebilmemiz mümkündür. Yazar bu öyküde anne babası tarafından kent in bir köşesine bırakılmış pek de ilgilenilmeyen çocukları kent içinde nasıl yok olduğunu, nasıl yitirildiğini göstermiş kent yaşantısına karşı olumsuz bir bakış açısı olduğunu öyküde hissettirmiştir.

Doyma Noktası'ndaki “Çöpçüler” adlı öyküde kent üzerinden gündelik yaşamın işlendiği bir başka öyküdür. Bu öyküyü de bir atmosfer öyküsü olarak değerlendirmek mümkündür. Kaygusuz bu öyküde kent in bit başka yüzünü, sokaklarını, bir başka halini göstermiştir. Kent in tüketim çılgınlığı sonucunda orta çıkan çöpleri ve bu çöpleri sokaklardan toplamakla görevli olan çöpçülerin anlatıldığı öyküde çöpçüler üzerinde durulur.

Daha evvelde söylediğimiz gibi atmosfer öyküleri yazan Kaygusuz bu öyküye de sokağı anlatarak başlamıştır:

“GÜRÜLTÜYLE sokağımıza sokulanın, tam uyanma eşiğindeyken gördüğümüz karmaşık düşlere çelik gürültülerle dadananın, yatak odalarımıza dalarak uykularımızı delenin bir çöp kamyonu olduğunu yalnızca bir an için biliriz.” (DN, 93)

Her gün sokağımıza yanan çöp toplama anlarının bizi uykumuzdan etmesine rağmen pek de kalıcı bir iz bırakmaması çöplerden çabucak kurtulma isteğimizle açıklanabilir. Öykü ilerledikçe dikkati daha da çöpçülere yoğunlaştırır:

“Büyük olasılıkla belediyeden bir tanıdık bulmuş, sağcı sendikaların birine kapılanmış, köy kökenli, koca burunlu, bozuk ağızlı bu iki adamı, büyük kauçuk eldivenlerini, giyindikleri belediye armalı turuncu tulumlarıyla nerde görsek hemen tanırız, ama ne yazık ki başka giysiler giymişlerken bir türlü kim olduklarını çıkaramayız.” (DN, 93)

Hasan ile Celal adındaki çöpçüler öyküde yüceltilmez hatta tam aksi bir durumun söz konusu olduğunu görebiliriz. Bir genelleştirmeye yaslanarak anlatılan çöpçüler pek de olumlu bir tutumla anlatılmamıştır.

Öykünün başlangıcından itibaren çöpten bulunan bir kesik elden söz edilir. Bu eli kimin bıraktığı ve bıraktığı anın bir görüntüsü tahmin yürütülerek betimlenir. Bu betimleme için öyküde şunlar söylenir:

“Bütün bu olanlar hepimizin ortak görüntüsü. Yalnızca onun gelişini, atışını, gidişini düşleriz o kadar.” (DN, 94)

Öz’e göre “bir varsayımdan yola çıkarak rüyayı andıran bu öykü kişilerin adları, olaylar, zaman, eyleyışlerindeki saikler, vb. konusunda belirsizlikle doludur; belki de gücünü tam da bundan alır.”³⁸

Çöpte bulunan kesik bir el sıradan bir şey değildir. Bu sebeple bütün herkesin üzerinde düşündürür. Kimin eli olduğu, nasıl kesildiği, niçin kesildiği, oraya kim tarafından nasıl getirildiği, elin sahibinin hala yaşayıp yaşamadığı herkesin düşündüğü, merak ettiği şeylerdir. Öykü halkın bu merakı üzerinde durduktan sonra tekrar Hasan ve Cemal’e eğilir ve çöpçülük üzerinde bir şeyler söyler:

“Çöpçüler, kendilerini sokak kedileri kadar değersiz hissetmeseler de çöplerden kazandıkları yaşam bilgisini bir türlü iletememekten ötürü biraz güceniktirler. Gördükleri her parçanın, kırık bir oyuncağın, pizza kutusunun, ilk sayfaların özenle yazılmış gerisi boş bırakılmış ajanda defterlerinin anlamını kolayca çözeseler de çöpün ait olduğu dünyayı basitçe tanımlayacak bir sezgi içlerinde her zaman vardır. Çöpçülerin derdi olsa olsa çöpten adam olmadıklarını belirtememektir. İşin en acı yanıysa böyle bir fırsatı yakalayamayacak olmalıdır.” (DN, 95)

“Yaşam bilgilerini çöpten alan” çöpçüler bu bilgiyi diğer insanlara aktaramazlar ve toplum gözünde çöpten adam olmaktan öteye gidemezler. Kaygusuz bu öyküde çöpçülerin ruhsal durumları üzerine de çıkarımlar yaptığı açıktır. Kesik eli gören Celal ve Hasan bu elin kime ait olduğu düşüncesiyle geçmişe yolculuk yaparlar. Hasan bu kesik eli gördüğünde midesi bulanır ve aklına ilk sözlüsü Ayşegül gelir. Onu askerdeyken beklemeyen ve kuzeniyle evlenen o kadını düşünür. Celal ilk başta eli bir hayvan ölüsü zannetse de sonradan aklına kendisiyle ilgilenmeyen, kendisini yok sayan ve sevgi göstermeyen bütün sevgisini büyük oğluna aktaran ve Celal’i yaralayan annesi gelir. İkisi de bu kadın elini geçmişte kendi canını acıtan bir kadını çağrıştırarak aslında bu kesik el ile onları kendi içlerinde cezalandırırlar. Hasan’a göre bu kesik el Ayşegül’ün, Celal’e göre ise bu el annesi Lütfiye’nin cezasını kesilmesidir.

Öyküde çöpten eksik bir el çıkması insan bedenine dair bir deformasyonun yaşandığının göstergesidir. Kaygusuz’a göre öykülerindeki deformasyonlar özellikler bir tercih değil, temada kendiliğinden gelişen bir durumdur ve bu deformasyonlarla kastedilenin ruhsal ilişkileri ön plana çıkarmaktır (Aktaran: Yener, 2010: 42).

³⁸ <http://postdergi.com/sema-kaygusuzdan-yarali-insan-oykuleri-doyma-noktasi/>

Çöpten çıkan kesik eli Hasan'ın ve Celal'in ruhsal açıdan etki eden geçmişe dair izleri çağrıştırmaları da Kaygusuz'un ifadesini açıkça destekler niteliktedir. Öykü gündelik yaşam içindeki sıradan insanları, çöpçüleri anlatırken insan ruhunu ve ilişkileri de çöpçüler üzerinden vermiştir.

Esir Sözler Kuyusu adlı kitaptaki "Sokak Kadını" adlı öyküde gündelik yaşam içinde değerlendirebileceğimiz bir başka öyküdür. Öyküde sokak yine bir canlı varlık gibi betimlenir:

"YARASA SOKAK'IN canı sıkıldığı bir gündü yine. Olağanüstü sessiz dört hafta geçirmişti. Pazartesi günü çöp arabalarından kalan ağır kokuyla bir süre idare etmiş, sonra uykudan uyanan aç bir ayı gibi pençelerini kaldırarak canhıraş bir haykırıyla çevreyi korkuya boğmuştu. Bir şey bulamazsa ağlayacaktı. İşte yangın bu neden çıktı." (ESK, 55)

Sokak o kadar güçlü ve canlıdır ki canı sıkıldığı için bir yangın çıkarabilir. Sokak ağlayan, sinirlenen, korkutan bir canlı gibidir. Kaygusuz'un öykülerinde sokağı canlı bir varlık gibi gördüğümüz bir başka öykü olan "Sokak Kadını"nda sokakta yaşayan insanların ikiyüzlülüğü ön plana çıkarılan bir başka unsurdur. Ahşap evde yangın çıkar ve bunun karşısında sokak insanları şöyle anlatılır:

"Ne var ki, sokağın insanları, görkemli bir hıdrellez şenliği seyredermişçesine, evin acısını yok sayarak, çemberi gitgide daraltıyorlardı. Güçleri yetse üç dilek tutup üstlerinden atlayacaklardı. Ama bu azgın hislerini dışavurmamak için, ağlayan çocukların başlarını okşayarak ve evin yoksul sahiplerini teskin ederek, ikiyüzlülüklerini küle batırıyorlardı." (ESK, 55)

Monoton bir gidişattan sıkılan sokak halkı için yangın bir panayır haline gelir. İnsanlar hayatlarına heyecan getiren yangına karşı içten içe sevinç besleseler de bunu belli etmemek için gayret ederler. Evin mağdurlarına iyi davranarak iki yüzlülüklerini gösterirler. Öyküdeki sokak halkı felaket karşısında sevinç duyacak kadar kendilerini düşünen bir halk olarak gösterilir ve olumsuz bir tablo çizilir.

İtfaiyenin yangını söndürmek için geldiği sırada Seda adlı bir kadın da kendini gösterir. Seda öyküde şöyle anlatılır:

"Sigarası, ağzının kenarına sıkışmış, düştü düşecek bekliyordu. Etili sırtını ortaya iyice çıkaran ucuz penyesiyle, fena halde kısa eteğiyle, hantal hortumları taşımaya çalışan itfaiye erlerinin arasında, dokunulmaz çıplaklığıyla dolanıp duruyordu." (ESK, 56)

Seda yangının söndürülmesinden sorumlu biri gibi sağa sola emirler yağdırır, akıl verir bir şef gibi güçlü duruşuyla kendini kabul ettirir. Yangın sıra dışılığını kaybettiği sırada Seda itfaiye erlerine neskafeler getirerek onlara yakınlık göstermiş ve gerek giyinişi gerek tavrıyla bütün erlerin dikkatini üzerine toplamayı başarmıştır. Yangın aslında Seda'nın pek de umurunda değildir. Seda yalnız bir kadındır ve kendini göstermek, ilgi görmek hoşuna gitmektedir.

Sokak Kadını öyküsü Seda üzerinden gündelik hayatta karşımıza çıkacak insanları başarılı bir şekilde anlatıldığı bir öyküdür. İki yüzlü sokak halkının içinde onlardan farklı olan Seda belki de diğerlerinden daha samimi ve doğaldır. İsteklerini ve kendini gizlemeyen Seda halkın içinden sıradan bir insandır. Kaygusuz Sokak Kadını öyküsüyle de sokağa ayna tutmuştur.

2.1.5. Çocukluk ve İlk gençlik

Her yazar için çocukluk ve ilk gençlik dönemleri yazma serüveninde önemli basamaklardır. Kaygusuz *Esir Sözler Kuyusu* adlı kitaptaki birkaç öykü çocukluk ve genç kızlık yıllarını konu edinmiş ve çocuk diliyle yazılmış öykülerdir.

Esir Sözler Kuyusu adlı kitaba isim veren “Esir Sözler Kuyusu” öyküsü bir çocuk ağzıyla kaleme alınan öyküdür. Her gün babaannesine yemek götüren kız çocuğu babaannesinin her gün anlattığı hikayesini “ilk kez dinliyormuş gibi yaparak” (ESK, 17) dinler:

“Bana hep bir yılandan söz eder. Eskiden bu yılan her sabah evin taş döşeli avlusuna gelir, başını dikleştirip tıslayarak kimsenin dilini çözemediği bir hikaye anlatırmış. O zamanlar ev kalabalıkmiş tabii, babaannem küçücükmiş ve harfi harfine anlarmış yılanın dediklerini. Evin öbür üyeleriye, özellikle kadınlar çığlık çığlığa sağa sola koşuşturur, bu yabansı tıslamanın içinden en küçük bir anlam çıkaramazmış.” (ESK, 17)

Kız çocuğu babaannesinin bu ilginç hikayesini dinlerken bir yandan da yılanların ne söylediğine dair çocuksu merakı ön plana çıkıyor. Yılanların söylediklerini hiçbir zaman kimseye anlatmayan babaannenin aynı zamanda “gizemli ve paylaşılamaz bir yalnızlığı” (Akçay, 2005: 72) ortaya çıkıyor.

Öyküde yılanların hikayesini dinleyen babaannenin bunları kimseye anlatmaması için tembihlenmesi “yılanların bıraktığı bir esaret” (ESK, 18) olarak görülmektedir. Bu esaret öyküde şöyle anlatılıyor:

“Kimsenin duymadığı bir şeyi duymak, bilemediği bir şey bilmek en acılı hastalıktan daha ağırlı, en koyu yalnızlıktan daha betermiş. Böyle insanlar hep sinirli ve üzgün olurlarmış bu yüzden. Kalabalık çok daha kalabalık, yere düşen gölgeler olduğundan fazla karanlık görünürmüş onlara.” (ESK, 18)

Babaannenin yılanların hikâyelerini dinlemesinin bedeli bu cümlelerle daha net ortaya çıkmıştır. Torun babaannesine yemek götürdüğü bir gün bir başka yoldan gitmeyi tercih etmiş ve bir Cevizlik’teki ahşap evde yalnız başına yaşayan Nermin ile karşılaşmıştır. Yılanlarla konuşan babaannesinden sonra kuyuyla konuşan Nermin’i çok yadırgamaz belki ama ona karşı da büyük heyecan duyar. Çocuksu bir merak duyan kız çocuğu Nermin’e bununla ilgili sorular sorarak merakını gidermeye çalışır.

Öykünün sonunda babaannenın torununun Nermin ile karşılaştığını öğrenmesi üzerine babaannede bazı değişiklikler olmaya başlar. Durumdan memnuniyetini yüzündeki gülümsemeye gösteren babaanne “tuhaf bir keyif” (ESK, 23) halini alır ve erimeye başlar. Öykünün son cümlesinde “meğerki babaannem öleli yıllar olmuştu” ifadesi öykünün kız çocuğunun kafasında kurduğu bir düştten ya da rüyadan ibaret olduğunu ortaya çıkarır. Akçay’a göre anlatıcının çocuk olduğu bu öyküde çocuk sesi başarıyla öyküye yedirilmiştir. (Akçay; 2005: 72)

Esir Sözler Kuyusu’ndaki “Yüzeysel Şeyler” öyküsü, lojmanda yaşayan kadınların sıradan hikayelerini anlatır. Kaygusuz bir çocuk ya da genç diliyle yazdığı bu öyküde lojmandaki kadınları kendi penceresinden ele almıştır. Öyküde lojmandaki gündelik yaşamın detayları verilir:

“Bir ön bilgi vermem gerekirse, meçli saçlarıyla tıpkı kocaları gibi bir örnek olmaya mahkum subay hanımları, pazardan, çay partisinden, eğer öğretmenlerse okulda ya da memurluk yaptıkları devlet dairesinden, yüksek topuklu ayakkabılarını apartman basamaklarına tak tak vurarak, kendi evlerine çıkmadan önce abartılı kahkahalar eşliğinde birer birer bizim evde buluşup benim sevgili meneşecik annemle bir çift sohbet ederler.” (ESK, 25)

Anlatıcının bir çocuk olduğunu anladığımız öyküde anlatıcının annesine karşı duyduğu yakınlık göze çarpar. O gün anlatıcının evlerine giden Nuriye teyzeyi görünce peşinden gider. Nuriye teyzenin annesine ağlayarak bir şeyler anlattığına şahit olur. Meselenin ne olduğunu çok geçmeden anlarız:

“Nuriye teyzeyi öyle ağlamaktan mosmor görünce, annem bir ölüm haberi alacağını sanarak hemen göğsünü tuttu. Ancak Nuriye teyzenin üzüntüsü bambaşkaydı. Meğerse para hırsı yüzünden cimrilikte sınır tanımayan Güngör teyze, kendi kızı Ebru ile Nuriye teyzenin kızı Filiz anaokulunun bahçesinde tahterevallide karşılıklı oynarlarken, yine bir subay hanımı olan anaokulu müdürü Nihan hanıma demiş ki: ‘Bir şu Nuriye’nin kızına bak, ne kadar da kara, bir de benim kızıma bak, hem sarışın hem de akça pakça.’” (ESK, 27)

Nihan hanımın olanları Nuriye’ye söylemesiyle birlikte olaylar silsilesinin fitili ateşlenir. Anlatıcı çocuk karakter bu olayları anlatırken dalgacı bir üslup takınır. Kısa sürede eve dolan diğer kadınlarla birlikte olay çıkırından çıkar ve yüzeysel şeyler yüzünden herkes bir hesaplaşma peşine düşer. Anlatıcının çocuk ve acemi oluşu öykünün kurgusuna yansımış parantez içi açıklamalar yapılmıştır. Eve birer birer doluşan kadınların her biri diğerine suçlamalar yapmakta ve büyük bir kargaşaya sebep olmaktadır. Anlatıcının annesi ev sahipliğini bozmamakta ve olanlara sessiz kalmaktadır.

Lojmanda yaşayan subay hanımlarının bu trajik hallerinin mizahi bir anlatımla işlendiği öyküde anlatıcı çocuğun yaşananları alaya alması üzerinde durulur ve öykü sonunda anlatıcı kendi alaycı tavrıyla yüzleşir:

“Benim için eğlenceli olan bu kavga, her dakika, çok acıklı bir sahneye dönüşüyordu. Birkaç hafta önce istismar denilen bir tavırdan söz etmişti babam. İnsanın insana ettiği kötülüklerin en küçüğü, öte yandan en aşağılık olanıymış, istismar. O zaman, ne demek istediğini pek anlamasam da, istismara açık zayıf yanlarımızdan yararlanarak, insandan insana çarpa çarpa mahvolduğumuzu, tarih öncesi bir cadının büyü küresine baktığı gibi salonumuzda açılan kara boşluğa bakarken gördüm. Bir de kendi istismarımı...evimizde toplaşan kadınlara öfke duymuyordum, hayır, çoğunun söyledikleri kısmen doğru, attıkları palavraların birçoğu yerinde sezgilerdi. Yanlış olan benim görme biçimim! İnsan böyle görürse asla iyileşemez. Yazarken, aynı annemin yaptığı gibi bir susma hakkı geliştirmeliyim ben de kimseyi istismar etmemek için...”(ESK,31)

Anlatıcının kendi penceresinden baktığında yüzeysel şeyler olarak gördüğü meselelerin subay hanımları için büyük meseleler oluşu aslında bakış açısıyla doğrudan alakalıdır. Kendi esmer olan Nuriye teyzenin bu esmerliğini kapatmak için verdiği mücadele anlatıldığında kızına “ne kadar da kara” (ESK, 27) denilmesine verdiği tepki anlaşılır düzeydedir. Kaygusuz anlatıcının subay hanımlarının problemlerini istismar etmesine ve sonra bu istismarla yüzleşmesine müsaade ederek anlatıcı çocuğun öyküde büyüdüğüne şahitlik etmemizi sağlamıştır.

“Üzüntü Avcısı” öyküsü kız çocuklarının iç dünyasını çocuk diliyle anlatan bir başka öyküdür. Serpil adlı kızın ağzından anlatılan öyküde parçalı anlatım vardır. Öykü iki bölümden oluşur. Birinci bölümde Serpil arkadaşı Nilüfer ile okulun bahçesinde sohbet etmektedir. Aşırı kilolarından şikayetçi olan Nilüfer için iki arkadaş çözüm bulmaya çalışmaktadır. Nilüfer’in ailesinin Nilüfer’e yeterince destek olmadığını düşünen Serpil Nilüfer’e zayıflamak konusundaki kararlılığını ailesine göstermesini istiyor ve Nilüfer’in buna cevabı sert oluyor. Çünkü Nilüfer’e göre çocuk olan kendisi büyük olan ise anne babası. Bu durumda Nilüfer asıl görevin anne ve babasına düştüğünü düşünüyor. Serpil’in ona verdiği cevap ise düşündürücüdür:

“ “Nilüfercim” diyorum yumuşacık, “bak bu konuda yanılıyorsun. Annemiz ile babamız artık büyümüyor, gerçekten. Büyüyen sensin. Sakın onların senden daha akıllı olmalarını bekleme.”(ESK, 35)

Serpil, Nilüfer’in kilolarından dolayı üzüntü yaşamamasını istememekte ve ona yardım etmeye çalışmaktadır. Öykünün birinci bölümünde Nilüfer’in ve Serpil’in iç dünyaları, üzüntüleri ve aralarındaki ilişki bir çocuk gözünden başarılı bir şekilde verilmiştir. Öykünün ikinci bölümünde ise okuldan sonra eve dönen Serpil’in annesi ile yaşadığı bir an anlatılır. Annesinin o gün endişeli bir hali olduğunu fark eden Serpil annesinin halini şöyle anlatır:

“Annemden bana çarpıp mutfağa yayılan yoğun bir duygu hissediyorum. Nedenini anlamıyorum tabii. Daha önce de okuldan geç geldiğim olmuştu, hiç böyle bakmamıştı yüzüme. Ben de meraklanmaya başlıyorum.” (ESK, 37)

Annesinin endişelenmesinin nedenini çok geçmeden öğrenen Serpil annesinin endişesini giderir. Daha evvel arkadaşlık kurduğu Şebnem'in anal seks yaptığı söylentisi annesine duyulmuş ve anne kendi kızı için endişelenmiştir. Serpil bu endişeyi yok etmek için anal seksin ne olduğunu dahi bilmediğini yadırgayıcı bir üslupla annesine ifade etmiş ve annesini bir nebze de olsa sakinleştirmiştir.

Anne ve babaların çocuklarının ergenlik dönemlerinde onlar için endişelenmesi ve tehlikelere karşı korumaya çalışması öyküde Serpil'in birinci ağızdan anlatımıyla verilir.

“Sessizlikler” adlı öykü bir kız çocuğunun kendine bir japon balığını arkadaş edinmesi ve onunla kurduğu bağ kız çocuğunun dilinden anlatılmıştır. Daha evvel de değindiğimiz bu öyküde Sema'nın balık ile kurduğu ilişki keşfe dayalı bir ilişkidir:

“Solungaçları eteklikleri andırırdı, fırfırlı felan. Önce bir gözünü dönerdi, sonra öbürünü. Pek geç anladım, balık beni görmüyordu. Camın, suyun saydamlığı yetmiyor karayı algılamakta. Kavanoza tık tık vurduğumda suya yem düşeceğini biliyordu; başını yukarı kaldırınca bir elin devasa gölgesini izliyordu patlak gözleriyle yuvalarında.” (ESK, 42)

Japon balığı ile özdeşim kurmaya başlayan Sema bir kız çocuğunun başka bir canlıyla kurduğu özdeşimin kendi ağızından etkileyici biçimde aktarır. Öykü kendini yalnız hisseden çocukların bir arkadaşıyla kurduğu duygusal bağı gösterir. Sema'nın birinci ağızdan olanları anlatması öykünün okuru içine çekmesinde daha da etkili bir anlatım tarzı oluşturmuştur.

“Kayıp” ise durmadan kaybolan bir çocuğun bir başka çocuk gözünden anlatıldığı bir öyküdür. Çocuk ağızından kaleme alınan öykü yine askeri bir lojmanda bir nevi koca bir aile olan insanlar arasında geçiyor. Sürekli kaybolan Suat'tan öykü anlatıcısı olan adını bilmediğimiz kız çocuğu pek hoşlanmamaktadır:

“Suat kirpikten bir oğlandı. Kirpikleri onu güzelleştireceğine yerde tam tersine burnunun üstünde bir çift saç fırçası taşıyormuş gibi bir izlenim yaratırdı. Onu neden sevimsiz bulduğumu şimdi daha iyi anlıyorum. Çünkü gözlerini görmüyordum çocuğun, nasıl baktığını, gözlerinin ne renk olduğunu... Sürekli yere baktığı için herhalde.” (ESK,45-46)

Suat annesi Feyman'ın ilgisizliğinden ötürü içine kapanık bir çocuk haline gelmiştir. Kimseyle pek iletişim kurmayan Suat kendini kaybederek dikkat çekmek, bir süreliğine de olsa ilgi görmek istemektedir. Bir gün yine saklanan ve geceyi saklandığı balkon altında geçiren Suat sabaha karşı kirlenmiş bir halde bulunmuş ve bulunduğu anda annesi Feyman dahi çocuğundan iğrenmiş ona sarılmamıştır. Anlatıcı kız çocuğu kendi annesinin bu durum karşısındaki tavrını şöyle anlatmıştır:

“Herkes Suat'ın bu “yokoluş” oyununu fazlasıyla kanıksadığından kimse onun için kaygılanmıyordu artık. Ama fena halde üşütmüştü çocuk. Suat'tan köhür köhür öksürükler...onca insanın içinde bir tek annemin dudakları sarkıyordu.” (ESK, 47)

Suat'ın durumu kendi annesi Feyman'ı bile çok düşündürmezken anlatıcı kız çocuğunun annesi Suat için endişelenmektedir. Öykü bu noktadan sonra daha da çocuksu bir hal alır ve öykü kahramanın kız çocuğunun Suat'ı annesinden kıskanmaya başladığını görürüz. Suat'a yardımcı olmak isteyen annesini kıskanan kız çocuğu şöyle tepkiler vermiştir:

“Ciyak ciyak ağlamaya başladım. Kıskançlıktan damarlarım patladı patlayacak. Annem tatlı tatlı kaşlarını çatıp susmamı bekliyor. İnatla ağlıyorum ben de. Küçük ellerimle yüzünü kapatıyorum annemin. Suat bize gelmesin, diyemesem de onu sevmesini hiç istemediğimi annem gayet iyi biliyor. Ama buna katlanmam gerektiğini sessizce öğretiyor bana. Uzun parmaklarıyla saçlarımı sakince okşayarak...”(ESK, 47)

Annesini komşu çocuğuyla paylaşmak istemeyen bir çocuğun kıskançlığı açık bir şekilde öyküde görülür. Öykünün çocuk ağzıyla kaleme alınması çocuklara has bir dürüstlüğü de işin içine dahil eder ve öyküdeki çocuk en doğal, saf duygularını açığa çıkarmaktan çekinmez.

2.1.6. Açlık, Doyma, Doymusuzluk

Sema Kaygusuz *Doyma Noktası* adlı kitabındaki öykülerde tematik bir bütünlük yakalamış ve kitabındaki öyküleri açlık, doyma edimi, doymusuzluk gibi temalar üzerine kurmuştur.

Kaygusuz, bir söyleşisinden öykülerini birbirine bağlayan şeyin yaşantı olduğunu ve *Doyma Noktası* adlı kitaptaki öyküleri cezaevinde açlık grevleri olduğu sırada yazdığını ifade eder. Duyarlılıklar oluştuğça temaların kendiliğinden geliştiğini, ruhsal ve zihinsel izleğin bir gölge gibi peşimizde olacağını ifade etmiştir.³⁹

Kaygusuz, yaşadığı dönemin olaylarından her yazar gibi etkilenmiş ve bilinçaltına yaşananlar etki etmiştir. *Doyma Noktası* adlı kitaptaki çıkış noktasını Kaygusuz başka bir söyleşi de şöyle açıklamıştır:

“ “Bir doyma noktası var mı?”, bunu araştırmak ve bunu soruya çevirmeyi amacım. Aslında her öyküde bir soru sordum. [...] Kendimce, anladığım kadarıyla bir ruhsal çatışmadan söz ettim ve ruhun da –insan gövdesinden farklı olsa da- bir gövde, bir ölçüde sınırsız, çizgileri belli olmayan bir figürler toplamı olduğunu tasarladım.” (Aktaran;Yener, 2010: 37-38)

Kaygusuz, açlığı ve doymu sadece insanın bedeni üzerinde değil ruhu üzerinde de irdelemiştir. Öykülerin her birinde açlık ya fiziksel olarak ya duygusal olarak ya da ruhsal olarak kendini gösterir.

³⁹ <http://monografjournal.com/sayilar/6/fark-yeryuzunun-bence-en-buyuk-dersidir-monograf-sayi-6.pdf>

“ ‘Kılçık’ı, ‘Yaprak ve Tüy Zamanları’nı, ‘Şeftali’yi yazdıktan çok sonra her birinde yeme edimi olduğunu gördüm. Farkına varmaksızın bunu çok düşündüğümü anladım. Açlığın yalnız yemeye değil her şeye karşı duyulduğu gibi basit bir önermeden çıktı her şey. Öyle varlıklarız ki tok olduğumuz anları umursamıyoruz. Çıkış noktam, tüketmeye, çiğnemeye, yutmaya, dair bir yönelimimizin olması değil; kişilerin kendi duyusal açlığıyla hesaplaşmaya girip girmedir. Öykülerin her biri, duyusal açlıklarımızı hissedip hissetmediğimizi soruyor.” (Aktaran; Yener, 2010: 38)

Kaygusuz *Doyma Noktası*’ndaki öykülerle insanı kendi ruhsal ve bedensel açlığı üzerinde düşündürmek istemiştir. İnsanı kendi gerçeğiyle yüzleştirmeye iten öyküler Kaygusuz’un gerçeklikle kurduğu yakınlığı da gözler önüne seriyor.

Doyma Noktası’ndaki *Sandık Lekesi* adlı öyküde eski mahallesinde çocukluğuna dair hatıralarıyla yüzleşen Ferhan, çocukluk arkadaşı obur Oğuz yiyecekler dışında pek bir şeye heyecanlanmayan bir karakter olarak verilir. Ferhan’ın gözünden Oğuz şöyle anlatılmıştır:

“Ferhan, o güne dek onun kadar aç gözlü bir çocuk tanımamıştı daha. Portakal dilimlerini çiğnerken sanki bütün portakal bahçelerini soğururdu.” (DN, 20)

Obur Oğuz karakteri ile kitabın ana temasına hizmet eden bir karakterdir. Oğuz oburluğunu “yaşadığı yerden esinlenirdi” (DN, 20) Öykünün geçtiği Gümüşsuyu mahallesi kentin işlek caddelerinden biridir. Oğuz her öğlen arasında mahallelerindeki self servis lokantasına gelen insanları lokantanın camekânından izler, onlardan esinlenerek kendine yiyecek bir şeyler bulmaya gider.

“Sandık Lekesi” adlı öyküde yemek, açlık, doyum gibi hususlar esas olarak Oğuz karakteri üzerinden değil, kent üzerinden yansıtılmıştır. Kentin Ferhan’ın arkadaşlarından Oğuz’u, Hüma’yı ve İpek’i ölüme göndermesini Kaygusuz bir söyleşisinde şöyle açıklar:

“İşlek bir caddede yaşayan çocukların tek tek yutulmasını anlattım. Yani öykünün en aç kahramanı, kentti.”(Atılğan, 2002: 14)

Kaygusuz bu öyküde açlık temasını farklı bir bakış açısıyla ele almış ve kenti canlı bir varlık gibi konumlandırarak aç gözlü kentin durdurulamaz iştahını, insanları nasıl yuttuğunu anlatmıştır.

Şeftali adlı öykü *Doyma Noktası*’ndaki en dikkat çekici öyküdür. Öyküde fizyolojik ve cinsel açlık şeftali üzerinden simgeleştirilerek verilir. Öyküde niçin acı çektiği belli olmayan fakat büyük ve gerçeküstü bir acı çekme sahnesi yaşayan kadın karakter bir kabusun içindedir. Düşle gerçeğin iç içe olduğu bu kabustan kendini tokatlayarak uyanır ama kadının içsel sıkıntısı dışsal etkiler yaratmaya başlamıştır.

Kadın kabustan uyandığında kaburgalarının arasına yüreği sıkışmış, boynu beline dolanıp düğüm olmuş, dili boğazına kaçmış, burnu düştü düşecek hale gelmiş, karnı kağıda dönmüş, ve göğüsleri sönmüş (DN, 41) bir haldedir. Bedenindeki deformelerle uyanan kadını her yanını saran kuruluştan kurtulmak için önce sürahi içindeki suya yönelmişse de suyun uyarısıyla vazgeçmiştir.

Dolaptan bulduğu şeftali ile “soluğunu bayatlaştıran açlık” (DN, 43)tan kurtulmak istedi. Şeftaliyi ısırıkça içindeki açlığın etkisiyle daha istekli daha şehvetli bir hal alan kadın şeftaliyle yalnızca fizyolojik açlığını değil cinsel açlığını da gidermektedir. Kadının şeftaliyi yeme süreci erotik bir birleşmeye dönüşür. Kadın şeftaliyi ısırıkça şeftali kadına, kadın şeftaliye karışır. Bu bütün olma bir olma hali cinsel birleşmeyi doğrudan gösterir.

Kadın “meyvenin son tadını almak için koca çekirdeği aldı damağına” (DN, 43) ve bu sırada dudağından bir erkek düşer. Bu erkek kabuslardaki erkektir. Bu erkek için öyküde şu söylenenler göze çarpar:

“Adam, etinde ne varsa, kadına vermiş olsa da, o muhteşem gülümsemesiyle çok ağırdı hala. Bir şeftali kadar daha.” (DN, 43)

Bu cümlelerle birlikte kadın karakterin adamın etinde ne varsa almış olmasına rağmen hala ağır kalması kadının doyumsuzluğuna işaret etmektedir. Kadın karakterin cinsel açlığında bir doyumun yaşanmadığı görülür. Öykü açlık temasıyla hem fizyolojik hem cinsel açlığı birleştirmiş ve insan doğasının doyumsuzluğuna, bitmeyen arzularına gönderme yapmıştır.

Doyma Noktası adlı kitaptaki “Kılçık” öyküsü de doğrudan yemek yeme anını ve doyumsuzluğu tiksindirici boyutta ele alan bir başka öyküdür. “Ürkütücü yeme alışkanlığı”na (DN, 45) sahip Kadir Bey’in müdavimi olduğu restoranda ona hizmet etmekle görevli garson Sezgin Kadir Bey sayesinde fazla yevmiye alsa dahi kendini iyi hissetmemektedir. Kadir Bey’in yemek yiyiş şekli Sezgin’de korku, tiksinti ve nefret uyandıracak denli ürkütücü bir boyuttadır. Kendisi için hazırlanan “Lipsos ‘un kırgın gözlerine aldirmeden” (DN, 47) büyük bir iştahla yemeye başlayan Kadir Bey’in gözleri büyür, burun delikleri genişler, bu an öyle ürkünç bir hale dönüşür ki Kadir Bey “bütün salonu gözleriyle yutmak istiyor” (DN, 47) gibi görünür.

Bedeninin ve ruhunun açlığıyla yedikçe kendinden geçen Kadir Bey’in “göğsü inip kalktıkça, içinde esneyerek genişleyen midenin buyruğuna uyuyor, o büyük mağaranın içini aslında açlıkla dolduruyordu.” (DN, 47) Kadir Bey yedikçe doymuyor, midesiyle birlikte ruhundaki açlığı her gün artırıyor.

Kadir Bey’in bu tiksindirici, nefret uyandırıcı yeme alışkanlığı ve doymama hali öykünün sonunda balığın kılçığının boğazına kaçması ve Sezgin’in Kadir Bey’in

çirpınışlarına sessiz kalmasıyla cezalandırılıyor. Balık da Sezgin’de Kadir Bey’in açlığından intikam alıyor. Kadir Bey Sezgin’e ve Lipsos’a karşı kayıtsız bir adam olarak çizilirken aslında tek haz kaynağının yemek olduğu bir insan olarak ön plana çıkarılıyor. Kaygusuz, Kadir Bey karakteriyle durmadan tüketen, çevresine karşı kayıtsız, duygusuz, yalnız ve aslında ruhsal olarak aç insanı gösteriyor.

“Yaprak ve Tüy Zamanları” adlı öyküde açlıktan doyuma, doyumdan aşka, aşktan çoğalmaya uzayan bir doğa dönüşümü anlatılır. Bir ardıç ağacından düşen ardıç tohumunun gözünden anlatılan öyküde çürümeyi bekleyen ardıç tohumunun ardıç kuşuyla karşılaşmasıyla birlikte kaderi de değişir. Ardıç tohumu ardıç kuşunun kendisi bulunduğu anı “GÜZEL GÖZLÜM... Geldiğinde ne kadar da aç, nasıl da yalnızdın” diyerek anımsar. Aç ardıç kuşu ardıç tohumunu gördüğü an açlığını gidermek için onu kursağına atar. Böylelikle ardıç kuşu ile ardıç tohumu arasındaki aşk başlamış olur.

Ardıç kuşunun bedenine karışan ardıç tohumu özünü ardıç kuşuna bırakır. Ardıç kuşunun “bir elmas kadar değerli tokluk, doygunluk” olan tohumu bedeninde sindirip bir dışkı olarak vadiye bıraktığında yeni bir doğumu da başlatmış olur. Ardıç tohumu yeniden bir ağaç olacaktır. Ardıç kuşunun açlığı ve doyumu aslında doğadaki mucizevi dönüşümün bir parçasıdır. Açlık bu öyküde diğer öykülerden farklı olarak doğadaki uyumu ve gerekliliğiyle birlikte güzel edim olarak verilmiştir.

“İnsan Dipleri” adlı öyküde cinsel açlık bir kadın ve erkeğin ilişkisi üzerinden anlatılır. Bir dağ oteline iki günlük tatil yapmak için giden çift birbirlerine karşı şehvet doludurlar. “Odaya girer girmez açlıktan ölüyormuşçasına birbirlerine yapışırlar.” (DN, 69) Birbirlerine karşı arzu duyan kadın ve erkek yaşadıkları “o baş döndürücü anın bitimsiz bir zaman olduğu yanılığısı içinde”(D.N:69) sevişirler. Doyum sağlandıktan sonra kadın erkeğin ayaklarını fark eder ve adamın ayaklarını çirkin bulur. Bu çirkinliğin getirdiği huzursuzluk kadını adamdan soğutmaya başlar. Kadın içinde yaşadığı bu soğumayı “gün geçtikçe merak edilen ten kokusunun, kuytuda bekleyen gizemin birdenbire çözümlüvermesinden kaynaklı o doygunluk duygusunun cezası” (DN, 69) olarak görmektedir. Kadın karakter başına gelen bu soğumanın “ayakta tıknamanın yarattığı bir sindirim sıkışıklığı” olarak görmektedir. Kadın erkekle yaşadığı ilişkinin hızlı ve cinsel doyuma yönelik olduğunun farkındadır. Kadın doyuma ulaştığında erkeğe karşı hissettiği duygunun aslında cinsel istekten kaynaklanan geçici bir hoşlanma olduğunun farkındadır ve cinsel açlığıyla yüzleşmektedir.

“Çalıntı Yürekler” adlı öyküde ise doyum ve doyumsuzluk kadın erkek ilişkisindeki iktidar savaşı üzerinden işlenmiştir. İlyas altmış yaşını aşmış ihtiyar bir adamdır ve taşrada yaşayan ablasından başka kimsesi olmayan genç Zeynep ile nikahlanır. Bu nikah Zeynep’in geleceğini güvence altına almak için İlyas’ın yaptığı bir iyiliktir. Zeynep’in eve geldiği ilk akşam “dışarı çıkıp gerekli gereksiz bir dolu

yiyecek” (DN, 77) alan İlyas Zeynep’in o zamana kadar yemediğini düşündüğü her şeyi eve getirmiştir. İlk akşam yemeğinde İlyas çekingen davranan ve yemekten utanan karısı Zeynep’i “evcil bir hayvanı besler gibi elleriyle besler” (Kaya, 2016: 221).

İlyas maddi gücüyle evine aldığı Zeynep’i kendi parasıyla ona yeni bir yaşam kurmaya çalışması aslında onun üzerinde bir hakimiyet kurmaya çalışmaktadır. Özcan Kaya’ya göre İlyas’ın kendi parasıyla aldığı yiyeceklerle Zeynep’i beslemesi Zeynep’in varlığını edilgenleştirirken İlyas’ın kurmaya çalıştığı eril iktidarın sınırlarını belirginleştirir. İlyas’ın akşam yemeği için satın aldığı, Zeynep’in tatmadığını düşündüğü yiyecekler, salt besin ögesi değildir, İlyas için iktidarın ve kontrolün birer göstergesidir (Kaya, 2016: 221).

Yemek kavramını Yaratılış mitolojisi içinde incelediğimizde çarpıcı bağdaşıklıklar kurabiliriz. Adem, Havva ve Tanrı arasında kurulan ve yemek üzerine odaklanan ilişkide, yemeği yapan/ yaratan Tanrı’dır. Tanrı nelerin yenilip nelerin yenilmeyeceğini bildiren mutlak bir otoritedir. Bu öykünün mikro evreninde sahip ve hükümdar İlyas’tır. Kendi otoritesi altında edilgen bir özneliğe sürüklemeye çalıştığı Zeynep’in ihtiyaçlarını karşılar ve bunun karşılığında Zeynep’ten kendisine itaat etmesini, uysal bir şekilde kendisine hizmet etmesini bekler (Kaya, 2016: 221).

İlyas, Zeynep’in bedensel açlığı üzerinden kendi hâkimiyetini kurmak istese de olaylar beklediği gibi gelişmez. Zeynep ilk günlerdeki çekingenliğinden kurtularak eve gittikçe yerleşir, daha rahat bir tavır alır. Bu gelişmenin başlıca nedeni ise çok yemek yemesidir. “Yemeğin yanında tatlıyı, garnitürü unutmadan eksiksiz sofralar kuran” (DN, 81) Zeynep, benliğini güçlendirir ve İlyas’ın üzerinde kurmak istediği hakimiyete karşı direnç gösterir.

Zeynep kendi canı ne isterse, kendi için yapar ve durmadan yediği için fiziki görünümünü de değiştirir, daha da serpilir ve güzelleşir. Zeynep güçlü bir benlikle İlyas’ın hakimiyetine karşı savaş açar. İlyas Zeynep’in yediği her şeyi kıskanmaya başlar. Çünkü Zeynep’in benliğini güçlendiren şeyler olarak yemekleri görür. O da Zeynep kadar yemek ister bu sebeple geceleri uyanır ama bir iki lokmadan sonra tıkanır. Zeynep ev içinde otoriteyi eline aldıkça İlyas içine kapanmaya, yemeden içmeden kesilmeye başlar.

Kaya, bu kurguda yemeklerin karakterlerin özneliğinin veya benlik algısının ve öznelikle sıkı sıkıya bağlı olan kendini var etme/cisimleştirme tecrübesinin merkezde yer aldığını söyleyerek karakterin yemek yiyerek ve yemeyerek yaşadıkları değişimler üzerinde durmuştur (Kaya, 2016: 223).

Yeme edimi bu öyküde benlikle ilişkilendirilmiş ve güç yemek yemekle doğru orantılı gösterilmiştir. Zeynep’in sürekli yemek yiyen genç ve diri hali İlyas’ın iştahsız

ve ihtiyar hali karşılığı içinde verilir. Kaygusuz bu öyküde bedensel açlığı ve yeme edimini farklı bir bakış açısıyla işlemiştir.

“Sülün” adlı öyküde ise farklı çağrışımları ve yorum olanaklarıyla açlık, doyum ve yeme edimi üzerinde durulur. Bir sülünü annesine sunmak için avlayan gencin konu edinildiği öyküde genç annesinin güçlü ve baskın benliği altında ezilmiş kendini gösterememiş bir karakter olarak çizilmiştir. Genç erkeğin annesi tarafından bir birey olarak kabul görmeme durumunun gence verdiği üzüntüyü avladığı sülünün son nefesini vermeden acılar içindeki sızlanışında kendisini bulmasıyla, bu sızlanışta kendi acısını görmesiyle anlarız.

Genç erkek için kendini annesine bir eril güç olarak kabul ettirmesinin, onaylanmasının, özne olarak varlığını kanıtlamasının yolu eve yemek götürmekten, annesine yemek sunmaktan geçmektedir. Genç erkek bu sebeple her bahar sülün avlamaya çıkmaktadır. Bu öyküde eve yemek getirmek bir iktidar, varlık, güç göstergesi olarak verilmiştir.

Genç erkeğin avlamak için sülünü seçmesi ise bilinçli bir tercihtir. Öyküde geriye dönüşlerle genç erkeğin çocukluğunda sülünle olan ilişkisi ortaya çıkar. Genç erkeğin annesinin mücevher kutusunun kapağına işlenmiş sülün resmi genç erkekte bazı izler bırakmıştır. Baskın annesine karşı varlığını ispatlayamamış karakter çocukluk günlerindeki anne sevgisini ve ilgisini sülün ile simgeleştirmiştir. Genç karakterin sülünü avlayıp annesine sunmak istemesi eski günlere duyduğu özlemden kaynaklanmaktadır. Genç erkek sevgi açlığı çekmektedir ve bu açlığı sülünleri avlayıp eski günlere dönerek gidermeye çalışmaktadır.

“Sülün” öyküsü birçok çağrışıma ve yoruma açık bir öyküdür. Eve yemek getirme göreviyle birlikte hem eril iktidar göndermesi yapılırken ham de gencin çocukluğuna dair izler verilerek sülünün bir duygusal açlığı simgelediği görülür. Öykünün bizim görebildiğimiz anlamları dışında göremediğimiz yan anlamları da taşıması muhtemeldir.

Sema Kaygusuz, *Ortadan Yarısından, Sandık Lekesi, Doyma Noktası ve Esir Sözler Kuyusu* adlı kitaplarındaki öykülerde yoğunlukla ölüm, yalnızlık, doğa, açlık/doyum, gündelik hayat ve çocukluk/gençlik temalarını işlemiştir.

Kaygusuz, doğa temalarını işlediği öykülerde doğayla kurduğu ilişkiyi, doğaya yaklaşımını, doğa bilgisini ortaya koyar. Kaygusuz, bazen doğayı bir arınma merkezi olarak görmekte bazen ise doğadan çıkan bir parçayı saflığın bir simgesi olarak algılamaktadır. Kaygusuz öykülerinde doğaya karşı hassasiyetini doğaya hoyrat davranan, zarar veren, sekteye uğratan insanları cezalandırarak gösterir. Bazı öykülerde doğanın saf yanını eşsiz döngüsünü ön plana çıkarırken bazı öykülerde insan ile diğer canlıların ve bitki ile hayvanların iç içe geçişlerini, birbirleri içinde

erişmelerini, birbirlerine karışıp dönüştükleri mucizevi değişimleri ana tema olarak işlemiştir.

Kaygusuz'un insan merkezli bir dünyadan ziyade diğer canlılarında varlıklarına saygı duyulduğu ve insanla eşdeğer tutulduğu bir dünya hayali kurarken doğayı kutsamadan, onu idealize etmeden, olduğundan fazla göstermeden öykülerinde işlemiş doğanın yalnızca can veren, canlandıran yanından ziyade yabansılığı ve vahşiliği de göz önüne getirmiştir. Doğaya karşı objektif bir tutum içinde olmuştur.

Kaygusuz öykülerinde çokça doğal karakterle kullanmış; hayvanlar ya da bitkiler Kaygusuz'un öykülerinde tıpkı insanlar gibi ağlayan, acı çeken, hüznlenen, umutlanan, sevinen varlıklar haline gelmiştir. Kaygusuz insana atfettiğimiz birçok özelliği diğer canlılara yükleyerek insan ve diğer canlılar arasındaki ortaklıkları vurgu yapmıştır.

Kaygusuz'un öykülerinde sıkça kullandığı bir diğer tema ise yalnızlıktır. Kaygusuz, yalnız yaşayan, hayata adapte olmakta güçlük çeken, hayatın bir kenarına sıkışmış, topluma karşı yabancılaşmış, kendine yabancılaşmış, çevresiyle iletişim kuramayan yalnız insanların öykülerini yazmıştır. Modern insanın kentlerde yaşadığı yalnızlığın dışında kırsal bölgelerde yaşayan insanların da yalnızlığını öykülerinde işleyen Kaygusuz, yalnızlığın insan hayatındaki belirleyici etkisi üzerinde durur.

Kaygusuz'un birçok öyküsünde ölüm ile karşılaşırız. Kaygusuz öykülerindeki ölümleri açık ifadelerle anlatmaktan kaçınır. Ölümler birçok öyküde hissettirilir, kapalı ifadelerle anlatılır. Kaygusuz ölümü sadece yetişkinler üzerinden değil çocuklar, hayvanlar, bitkiler ve Tanrı üzerinden işlemiştir. Öykülerde ölüm teması genellikle yalnızlıkla birlikte işlenmiş bir kenara itilmiş, hayatın akışına dahil olamamış insanlar, ilgisiz kendi haline bırakılmış çocuklar, yarattığı evrende insanları memnun edememiş Tanrı, insanların hükmetmeye çalıştığı doğa içindeki hayvanlar ve bitkiler ölüme teslim olur.

Kaygusuz'un öykülerinde gündelik yaşamdan alınan temaları da sıkça görebiliriz. Kaygusuz öykülerine kentin kalabalık, yoğun, duyarsız ve samimiyetsiz yaşantısı ve kırsal hayatın yalnızlığı, sorunları, kültürü doğrudan kaynaklık etmiştir. Birçok öyküdeki karakterler gündelik hayatın içinde karşılaşabileceğimiz insanlardır. Kentin dilencileri, çöpçüleri, çocukları, kadınları, itfaiyecileri, kabadayıları, polisleri, gençleri, dolmuş şoförleri, s, güvercinleri, kargaları, köpekleri, serserileri, doktorları, anneleri, babaları, torunları, sokakları, caddeleri, bulvarları, komşuları Kaygusuz'un öykülerinde ana karakterler olarak kendini gösterir.

Kaygusuz *Esir Sözler Kuyusu* adlı kitapta yayımladığı çocukluk, ilk gençlik temalı öykülerinde çoğunlukla çocuk ağızından bir anlatım yapmıştır. Çocukluktan genç kızlığa geçil döneminde çocukların içsel yaşantısını, ebeveynlerin çocuklarına

karşı tutumlarını, ilgisiz çocukların içine kapanık dünyasını anlatan Kaygusuz çocukların ve ergenlerin dünyasını yer yer muzip bir üslupla okuyucuya açar.

Kaygusuz'un *Doyma Noktası* adlı kitabındaki öyküler çoğunlukla açlığı, doyumu, doyumsuzluğu ve yeme edimini tematik bir bütünlük içinde ele alan öykülerdir. Kaygusuz, gerek öykülerdeki karakter üzerinden gerekse öyküde bütünüyle yarattığı atmosfer üzerinden bir doyma noktası arayışı yapmıştır. Öykülerde sadece fiziksel açlık değil duygusal ve cinsel açlık gibi konularda işlenerek açlığın genel manada üzerinde düşünülmesi sağlanmıştır. İnsanların doyumsuzluğu da öykülerde dikkat çeken bir başka noktadır. Doyumsuzluğun insan ruhundaki ve bedenindeki etkileri de öykülerde göze çarpar.

2.2. Kişiler

İnsan üretimi olan edebiyat, insan ruhunun derinliklerine inmek ve dünyayı farklı bakış açıları algılayış üzerinden keşfetmek bakımından yine insanı merkeze almıştır ve yüzyıllardan beri onun gizemli dünyasını anlatmıştır. Edebiyat, zaman zaman insan dışı varlıkları konu edinse de bunu anlatırken kullanacağı araçlar yine insana mahsus bir dil, düşünce ve duygular olacaktır. Bu sebeple edebiyat neyi anlatırsa anlatsın ona insanı özellikler yükleyerek anlatacaktır ve kurmaca dünyanın vazgeçilmez unsuru olan insan öykü türünün de merkezinde yer alacaktır.

Sema Kaygusuz'un öykülerinde kişilere baktığımızda çoğunluğun kadınlar, yalnız insanlar ve halk arasında yaşayan sıradan insanlar olduğunu söyleyebiliriz. Öykülerde kişilerin fiziki özellikleri verilmesine rağmen daha çok ruhsal özelliklerinin üzerinde durulduğunu söyleyebiliriz. Birçok öyküsünde kişilerin adları verilmez. Yazar kişilerin iç dünyasını yansıtarak onlara duygusal derinlik kazandırır.

2.2.1. Cinsiyetlerine Göre Kişiler

2.2.1.1. Kadınlar

Kaygusuz'un birçok öyküsünde ana karakterler bazılarında ise yan karakterler kadındır. Kadınların öykülerde çoğunlukla yalnız, mutsuz ve güçlü olarak görünürken bazen ise kadınlar erkekler tarafından mağdur edilen ve buna karşı koyamayan güçsüz karakterler olarak karşımıza çıkar.

Öykülerde görülen kent kadınlarının birçoğu eğitilmiş modern kimseler olmasına karşın mutsuz ve yalnızdır. Kırsal bölgelerde yaşayan kadın karakter ise yine yalnız ama güçlü karakterler olarak görülür.

"Üşüyen" öyküsündeki adını bilmediğimiz kadın yalnız ve karşı binadaki bir başka kadını izleyerek günlerini geçiren bir kadın olarak çizilirken öykünün sonunda

kadının öykü boyunca anlattığı kadının kendisi olduğunu görürüz. Öyküde kentte yaşayan kadın karakterin kendine ve topluma olan yabancılaşması, yalnızlığı ve mutsuzluğu öne çıkar.

Öyküde kadının ruhsal olarak pek iyi bir durumda olmadığı, ara sıra yanına gelen ve “beyazgömlü” olarak adlandırılan erkeğin bu kadına iyi gelmediği, onun acılarına dokunamadığı görülür. Öykünün sonunda kadının intihar etmesi kadının psikolojik sorunlarıyla baş edemeyen güçsüz bir birey olduğunun göstergesidir.

“Siyah Top” adlı öyküde bir grup terapisinde olanları ismini bilmediğimiz erkek karakter anlatır. Ana karakterin erkek olduğu öyküde sırası geldikçe kimden öğ almak istediğini anlatan karakterden bir kadın erkek karakter ağzından şu şekilde anlatılmıştır:

“Saçlarıyla sarı dalgalar savurarak, köpükler saçan kadın aldı sözü. Oynanmaktan hırpalanmış, evciliklerden bıkmış bir Barbie bebektir o. Tükenmez kalemlerle belirginleştirilmiş gözleri bir balık kadar donuk. Sonu kalan rujların dağılmış lekeleriyle dudakları kanıyor. Bir çocuğun acemi elleriyle boyanıyor, boyanıyor... Ondan korktuğumu itiraf etmeliyim, en çok da asansörde burnuma sokmaya çalıştığı göğüslerinden. Onlara dokunmaya beni ikna edecek, sonra da cezalandıracak gibi geliyor.” (OY, 20)

Erkek bakışıyla anlatılan kadın modern bir görüntü içindedir fakat “onu, yeniyetme genç kızlarla aldatan kocasının penisini bir hamlede koparıp kavanozdaki kuru çiçeklerin yanına yerleştirmeyi tasarladığı” gerçeği onun içsel olarak ne kadar problemlili olduğunu gösteriyor. İsmi bilmediğimiz ama özel hayatını öğrendiğimiz kadın güçsüz, öğ duygusu içinde kendini hırpalayan bir kadın olarak karşımıza çıkar.

Grup terapisinde bir başka genç kadın ise öcünü almıştır ve kadın şöyle betimlenir:

“Ensesinde topladığı sınıksız saçlarında gergin bir ışıltı seyrediyor, ortaya çıkardığı aydınlık yüzünden titreşimler dağılıyordu. Ayine çağırın çan seslerinin gürültüsü var gözlerinde, çarpıcı delişmen. Bu, bir ilk karşılaşma. Yerin dibine uzanan kör çukura korkusuzca bakan bir çift tunç yansıması gözleri. Ağır, edasız halleriyle bir sigara yaktı. Sömürerek çekti sigarayı.” (OY, 25)

Kadın kendisine bilardo öğretirken onu sürekli aşağılayan, hor gören erkek arkadaşına karşı olan hıncını almak için zamanla bilardoda kendini geliştirmesi ve bir gün herkesin içinde erkek arkadaşına karşı üstünlük kurması ile aldığı öcü gururla anlatan kadın öyküde güçlü bir portre olarak çizilmiştir:

“Sigarasını yere atıp çizmesinin burnuyla hafifçe ezdi. Ne kadar sigara içerse için parmaklarında duman kokusu kalmaz sanki, sanki o hiçbir zaman kirlenmez, ter kokmaz, gaz sancıları çekmez, burnu tıkanmaz. Sıvandıği kirden kolayca arınır, kolayca vedalaşır

başılamadıklarından. Gözlerine bakıyorum. Çan seslerini işitiyorum. Ama bu kadın gerçek mi? Yoksa benim çoktan beri özlediğim hayalet mi?" (OY, 29)

Erkek karakterin bu söyledikleri öcünü alan ve onurunu herhangi bir şiddete başvurmadan akıllıca koruyan kadın karakteri pozitif göstermektedir. Kadın karakter akıllıca hareket etmiş ve güçlü bir profil çizmiştir.

Öyküde yer alan kadın karakterlerden ikisi de birbirinden farklıdır ve biri güçsüzlüğü, zayıflığı temsil ederken diğeri zekayı ve gücü temsil etmiştir. Erkek anlatıcının güçlü kadını olumlaması Kaygusuz'un kadınlara bakış açısının bir sonucu olarak değerlendirilebilir.

"Yılanlar" adlı öyküde kadınlar küçük bir topluluk olarak karşımıza çıkar. Çocuğu olmayan kadınların yılan yumurtası yiyerek hamile kalacaklarını düşünmesi ve yılan yumurtalarını yemesi sonucu yaptıkları şeyin kendilerine zarar olarak dönmesi anlatılırken öyküdeki kadınlar yılanlara zarar verdikleri için olumsuz bir yargıyla anlatılır.

"Dilenci adlı" öyküdeki Berfu karakteri alışılmışın dışında bir karakterdir. İhtiyacı olmadığı halde dilenen, onu seven kocasının tüm çabalarına rağmen dilenmekten vazgeçmeyen, iyi giyimi ve görüntüsüyle herkesin dikkatini çeken Berfu hakkında öyküde şu ifadeler kullanılır:

"Çevredekiler, Berfu dışarı çıktığı zaman, kasaba girmeye çalışan sinekler gibi camlara üşüşüp seyrediyorlardır. O'na aşık olanlar, onu merak edenler, onunla alay edenler, 'Dilenci' diye birbirine fısıldayıp eline aldığı hasır şapkanın içindeki bozuk paralara bakıyorlardır. Güzel giyimini, boyalı saçlarını, incecik temiz ellerini görenler, onun dilenci olmadığını anlayıp neyi dilendiğini kestiremiyorlardır. Zor olan, birini anlamaya çalışmaktır. Onlar, anlamadan önce işte böyle anlaşıyorlar...Kestiremeyerek..." (OY, 36)

Öyküdeki bu ifadelerle Berfu'nun bir portresi çizilmiştir ve Berfu karakterinin farklılığı bir merak uyandırmıştır. Öykü ilerledikçe Berfu karakterinin arka planını öğreniriz. Çocukluğunda istemeden sebep olduğu yangında ailesini kaybeden Berfu "dünyanın en güzel dilencisi" olmuştur. Berfu:

"En masum çağımızda işlediğimiz, cam kavanozlara kapatıp hava aldığımız suçlarımızdı. Elimizde olmadan yaşamışlıklardı. Hep savunduklarımızdı Berfu. Dilenen ellerimizdi." (OY, 39)

Berfu çocukluğunda istemeden sebep olduğu bir olayın travmasını üzerinden atamayan, toplumun dışladığı, ruhsal olarak sıkıntıları olan bir karakter olarak karşımıza çıkar.

"Televizyon Çocuklarım" adlı öyküde ana karakteri reklam ajansında çalışan bir kadındır. Yeni açılacak bir televizyon kanalı için genç yetenekler seçme görevi

verilen ismini bilmediğimiz kadın karakter işini en profesyonel şekilde yapmak için çabalar. Kadın karakter genç yetenekleri seçerken onlarla duygusal bir bağ kurmaya başlar. Kanal patronunun reyting amacıyla kanalı canlı yayınla açmak istemesi kadın karakteri rahatsız eder ve gençlerin bunun altından kalkamayacağını ve kötü etkileneceğini düşünür. Kadın karakter durumu o kadar içselleştirir ki işi bırakmak ister. Öyküde kadın karakterin merhameti ön plana çıkmıştır.

“Azrail” adlı öyküde bir kadın ve erkeğin çıktıkları sandal gezintisinde kadının kendini akışa bıraktığı sakin ve durgun tavrı dikkat çekicidir. Öykünün sonunda erkeğin kadını boğarak öldürmeye çalıştığını gördüğümüzde kadın kendini ölüme teslim etmeye hazırdır. Kadının öykünün başından beri ölümü kabul ettiğini öykünün sonundaki şu cümlelerden anlarız:

“Sandaldaki kızın ensesine bir el bindi. Kısa bir çırpınmayla çayın suyunu içine çekti kız. Bilerek gelmiş, Azrailini yanında getirmişti, tosbağanın düşebileceği çaya yaklaşması gibi. Suyun dibindeki yosunların eteklerine değdi burnu. Suyun içinde eridi sözcükleri. “Bir gün, nasılsa olacaktı. Burada olsun istedim. İstedim ki, kötücül, kalleş, hain düşman aramızda kalsın...” (OY, 63)

Öyküdeki erkeğin işlediği cinayet bir intihara dönüşür. Kadının kendini ölüme teslim etmesi yaşamdan zevk almadığını ve yaşamaya dair bir istek duymadığını gösterir. İsmi bilmediğimiz kadın hayata adapte olamayan yalnız bir karakter olarak çizilir.

“Çitlembik Yiyen Ölüler” adlı öyküdeki ana karakter erkektir ve ölmüş annesinin mezarı başına gidip annesiyle dertleşmektedir. Annesinin yokluğundan başından geçenleri anlatıp kendini suçlarken birden annesi mezardan çıkar ve oğluna nasihatler vererek ona çocukluğunda verdiği zorlu mücadeleleri hatırlatarak oğluna ne kadar güçlü olduğunu hatırlatıp onu kendine getirmeye çalışır. Öyküdeki kadın karakter evlatlarının derdini dinleyip onlara moral veren merhametli anne figürü olarak karşımıza çıkar.

“Sarhoş” adlı öykü bir kadının ruh halini anlatan cümlelerle başlar:

“Kadının sıcaktan dizleri uyuşmuş, ayakları şişmişti; yazın en boğucu günüydü. Tabanlarındaki zonklamadan kurtulmak için soğuk bir duş aldı. Çenesi takır takır titrerken, kendini koltuğa attı. Saçını kurutmak istedi, ama kolunu kaldıracak hali kalmamıştı. Kendini külçe gibi hissetti. Her yanı acıyor, içi burkuluyordu nedense. Bir an önce uyumak istedi, dünyadan silinerek, yok olarak uyumak...” (OY, 77)

Kadının ruhsal durumu hakkında fikir edindiğimiz ilk paragrafta kadının mutsuz ve huzursuz olduğu görülür. Öyküdeki ismini bilmediğimiz kadın karakter uykuya daldığı sırada sabaha doğru zil sesi ile uyanır. Sevgilisi sarhoştur ve elindeki çiçeklerle kapıda onun gönlünü almak istemektedir. Kadın sevgilisini kapının

dürbününden gördüğünde öfkelenmesi sevgilisi ile kurduğu ilişkinin çok sağlıklı olmadığını, kendisine iyi gelmediğini göstermektedir. Öyküdeki kadın karakteri mutfaktan bıçak alıp kapısında uyuyakalan sevgilisini bıçaklamak istemesi ve sevgilisini bıçakladığını zannederken aslında kedisi bıçaklaması kendisinin de sarhoş olduğunu ve ruhsal açıdan bir başka canlıya zarar verecek düzeyde iç bunalımları olan mutsuz bir karakter olduğunu gösterir.

“Bir Dolmuş Şoförünü Sevmiştim” adlı öyküde şehirde monoton bir hayat süren isimsiz bir kadın karakterin her gün bindiği dolmuşta şoföre içten içe duyduğu duygusal yakınlık anlatılırken kadının yanına oturan bir erkek tarafından taciz edilmesi ve buna karşı koyamaması, sessiz kalması anlatılır. Kadın kendini taciz eden erkeğe karşı sesini çıkaramamış, korkmuş dolmuş şoföründen onu görmesini ve yardım etmesini beklemiştir. Bu öyküdeki kadın karakter tek başına şehirde yaşayan ve bir erkeğe, eril bir güce sığınmak isteyen bir kadın olarak ön plana çıkmaktadır.

“Nehir’in Gelmediği Yer” adlı öyküde güçlü ve yalnız bir kadın görürüz. Nehir, fırtınanın vuracağı ve herkesin hazırlanıp bir gemiye binerek terk edeceği adadan ayrılmak istememektedir. Tüm ısrarlara rağmen adada kalmayı seçen Nehir yalnızlığı seçen, topluma ayak uydurmayan, sıradanlığı reddeden güçlü bir kadın karakter olarak ortaya çıkar.

“Hediyeler” adlı öykü parçalı anlatımla oluşturmuştur. Öykünün birinci bölümde ismini bilmediğimiz bir kadın karakter Almanya’da kendi hayatını kuran, tek başına yaşayan güçlü bir karakter olarak karşımıza çıkar. Teyzesine Almanya’dan hediyeler getiren kadın teyzesinin kendine olan bakışını şöyle anlatıyor: “İçten içe kızıyor evlenmeyişime, başıma buyruk oluşuma, yalnız yaşamama. Tuhaf korunaksız buluyor yaşamımı, koruyamadığı için aklı kalıyor belki.” (OY, 98)

Toplumun kadınlar üzerindeki korumacı yaklaşımına ve sıradan bir hayat düzeni içine sokma çabasına karşı çıkan kadın karakter öykünün ikinci bölümünde iş hayatında kadın olmanın getirdiği zorluklara da dikkat çeker.

“Düş Kentinin Kuşları” adlı öyküde bir çay bahçesinde oturup kitap okumaya başlayan bir kadın karakter bir başka masada oturan bir ressamın kendini çizdiği düşüncesine kapılır. Öykünün sonunda yanıldığını anlayan kadın karakter kendi halinde yaşayan sakin biri olarak değerlendirilebilir.

“Koza” adlı öyküde Nazan adlı karakter kendisine aşık baba-oğul arasında kalmış mağdur bir kadın olarak karşımıza çıkar. Kendisine rakip olarak gördüğü babasının ölmesi üzerine oğulun Nazan’a karşı bir öfke duyduğu görülür. Babasını mezara defnettikten sonra mezarlıkta Nazan’a tecavüz eden oğula karşı Nazan’ın elinden bir şey gelmez. Bu öyküdeki kadın karakter eril güç tarafından mağdur edilen bir insan olarak ön plana çıkar.

“Ortadan Yarısından” adlı öyküde Gülümser Hanım teyze ve bir sabah yediği menemenden sonra çürümeye başlayan kocası Ömer Bey’in yaşadıkları anlatılır. Gülümser Hanım’ın bütün mahalleyi saran çürüme kokusunun sahibi Ömer Bey’i ziyarete gelen komşulara karşı olan tavrı öyküde şöyle anlatılmıştır:

“Gülümser Hanımteyze, yaşadığı trajedinin büyüklüğünü sergilemek istercesine kocasının üstünü örtmemeye gayret edecekti. Belki canı acırdı, belki yara hava almalıydı... Bir türlü alışamadığı o berbat koku kadıncağazı iğne ipliğe çevirecek, gelene gidene içilmeyeceğini bile bile nar şerbeti ikram etmeyi aksatmayacak, titretilen bir gölge gibi dolaşarak evin temizliğini ihmal etmeyecekti. Gelenler sormadan, gözlerini boşluğa dikerek olanı biteni sallana sallana anlatmak, gündelik işlerinden biri olacaktı. Yalanını ezberlemiş bir suçlu gibi, aynı sözcükleri aynı tonlamalarla, kurduğu cümleciklerde aynı esleri vererek, hatasızca hikayesini anlatıp yutkunarak, ağlama kısmına geçecekti.” (SL, 12)

Gülümser Hanım başlarına gelen felakette soğukkanlılığını yitirmemiş ve hatta bu trajediyi bir gösteriye çevirmiştir. Gülümser Hanım’ın kocasına olanlar karşısındaki tavrının yapmacık olarak yorumlanmasının sebebi Gülümser Hanım’ın bu evlilikte pek mutlu olmaması olabilir.

Öykünün sonunda olayların başlangıcı sayılan menemen yedikleri sabahın gecesinde Gülümser Hanım’ın hayatın güzelliklerine dair hiçbir ayrıntıyı fark etmemesi aslında yaşamdan bıktığını, mutlu bir hayat sürmediğinin göstergesidir. Kocasının trajedisine karşı yeterince inandırıcı tepkiler vermemesi evliliğinin duygusal yönden pek güçlü olmadığını göstermektedir.

Öykünün son paragrafından sonra olanları bir rüya olarak ya da Gülümser Hanım’ın kafasından geçen hayaller olarak yorumlarsak Gülümser Hanım’ın Ömer Bey’in çürümesini ve ölmesini isteyecek kadar mutsuz olduğunu söyleyebiliriz. Öyküdeki kadın karakter Gülümser Hanım evliliğinden, eşinden memnun olmadan yıllar geçiren bıkkın bir kadın olarak çizilmiştir.

“Tacettin” adlı öyküde hastaneye kaldırılan Tacettin’in yarasını diken Necla hemşire de dikkat çeken bir yan karakterdir. Tacettin’in herkesi odasından kovup ağladığı anda odada olan Necla hemşire kabadayılığı ile nam salmış bir adamın çocuk gibi hıçkırığa hıçkırığa ağlamasına karşın büyük bir kayıtsızlık içinde işini yapmaya devam etmiştir. Necla hemşirenin bu tavrı insanlara karşı ne kadar yabancılaştığını, duyarsızlaştığını gösterirken mesleki bir deformasyon yaşayarak duygusallığını yitirdiğini de söyleyebiliriz.

“Elif’in E’si” adlı öyküde torununa isim koymak isteyen Neriman’ın kocası Ahmet’i fark ettirmeden nasıl yönettiğini ve kendi isteğini kocasına bir şekilde yaptırdığını görürüz. Evliliklerde asıl iktidar sahibinin kadın olduğu ama bunu gizliden gizliye yaptığı Neriman karakteri üzerinden gösterilmiştir. Öyküdeki kadın karakter Neriman halk arasında sıklıkla karşımıza çıkan sıradan bir insandır.

“Engereğin Oğlu” adlı öyküdeki Zilver karakteri oğlunun yılanla temasını izlerken dona kalan, şaşkınlıktan dili tutulan bir anne olarak karşımıza çıkar. Yılan iki yaşındaki oğluna zarar vermeyip onun kendisini öldürmesine müsaade edince Zilver yılanın ölüsüne karşı büyük bir hürmet ve merhamet gösterir. Yılanı bir sevdiğinin ölüsüymüş gibi şefkatle okşayan Zilver ona güzel bir mezar yeri kazarak yılanı olan saygısını gösterir. Zilver karakteri merhameti, kıymet bilir tavrıyla ön plana çıkmıştır.

“Kadın Sesleri” adlı öykü aynı adamla birlikte olan iki kadının iç dünyasına dair çıkarımlar yapabileceğimiz iki kadın karakter üzerine kurulmuştur. Berna bir bahaneyle sevgilisinin karısı olan Ayşe’yi aramış ve ona bir anket bahanesiyle evliliğine dair bazı sorular sormak, sevdiği adamı paylaştığı kadını bir nebze tanımak istemiştir. Ayşe kocasının kendini aldattığının farkındadır ve yaşadığı evlilikte kocasına karşı duyarsızlaşmıştır. Öyküdeki iki kadın karakterinde kurdukları ilişkiden mutsuz oldukları, bir çıkış yolu aradıkları görebiliriz.

“Oğul” adlı öyküde ismini bilmediğimiz kadın karakter anne rolündedir. Kadın karakter bir akşamüzeri gündelik işleri yaparken oğluna dikkat kesilir ve onun halen köy işlerini beceriksizce yaptığını görünce köyden ayrılıp şehre gitmekte olan kamyona oğlunu bindirip ona şehirde kendine bir yaşam kurması için fırsat tanıyan, oğlunu yüreklendiren güçlü ve fedakar bir kadındır.

“Sarı” adlı öykü ismini bilmediğimiz bir kadın karakterin baş sağlığı ziyareti yaptığı bir evde vefat eden Nazan karakterinin hayatını dair bilgiler ediniriz. Nazan karakterini şu cümleler özetler niteliktedir:

“O baştakini atölyenin ilk açıldığı gün çektiğimiz. Ne yaptı, ne etti açtı o parasızlıkta, bir başına... Bir makineyle sabahtan akşama kadar yemeden içmeden çalışırdı. Saçlarını yıkamaya fırsat bulamazdı bazen. Paça kıvrırmak, fermuar yenilemek, subay karılarına, öğretmenlere bir gecede etek dikmek...terziliğin bütün angaryalarını yaptı. Bir yıl bitmeden butiğe geçti. Çok hırslıydı çok. O hepimizin hayatını değiştirdi. Hepimizin...” (SL, 55)

Nazan karakterinin hırslı, çalışkan, ayakları üzerinde duran, çevresindekiler için büyük fedakarlıklar yapan, parayı seven ve kendi kendine yetebilen güçlü bir kadın olduğu anlaşılmaktadır.

“Aşkar” adlı öyküde bir anne kızın ölen bir adamın ardından aralarında yaptıkları sohbet anlatılırken anne karakterin affedici, küçük kız karakterinin ise öfkeli ve kızgın hali ön plana çıkmaktadır. Ölen adam hakkında fazla bilgi sahibi olmasak da anne ve kızın geçmişinde onları üzen bir adam olduğu anlaşılmaktadır. Bıçaklanıp ölmesinin ardından kız çocukça bir kini ortaya çıkarsa da anne kızını bu kin ve nefretten arındırmaya çalışmaktadır. Anne karakteri anne olmanın getirdiği rolleri üzerinde toplamış güçlü, merhametli, affedici, kırgın bir kadın olarak karşımıza çıkar.

“Şeftali” adlı öyküde ismini bilmediğimiz ama ilk paragraftan itibaren mutsuz olduğunu, ağladığını bildiğimiz bir kadın karakter acı içinde inlerken uykudan uyanır. Gördüğü kötü rüyaların etkisinden kurtulmak isteyen kadın karakter yataktan kalkıp mutfağa gittiğinde dolapta gördüğü bir şeftaliyle arasında ilginç bir ilişki kurar. Şeftaliyi yedikçe kendinden geçen ve cinsel bir haz alan karakter şeftaliye karışır. Kadının ehlileştirilemeyen cinsel arzusu kadın karakterin şeftaliyle kurduğu erotik bir göndermeyle ortaya konmuştur.

“İnsan Dipleri” adlı öyküde kısa sürede ilişki kurduğu erkekle bir dağ oteline giden kadın karakterin kurduğu cinsel ilişki sonrasında erkekten fiziki bir özelliğinden dolayı soğuması, kendisini suçlaması ve kısa sürede yaşadığı içsel çatışma anlatılır. Kadın karakter erkeğin fiziksel çekiciliğine kapılıp onunla çabucak beraber olmanın acısını çekmekte, kurduğu yüzeysel ilişkileri sorgulamakta olan yalnız ve mutsuz bir kadındır.

“Çalıntı Yürekler” adlı öyküdeki Zeynep karakteri öyküde karakter gelişimini bütünüyle takip edebildiğimiz bir kadın karakterdir. Kendinden yaşça büyük İlyas ile nikahlanan Zeynep “bayat ekme kokan eve girer girmez, odalara göz atmaya utanarak yüzünü yerden kaldırmadan yatak odasını sormuş, emanet aldığı elbiseyi özenle çıkarıp hemen işe girer.” (DN, 77)

Zeynep karakterinin çekingen ve yabancı tavrı ilk akşam yemeğinde de göze çarpar. Zeynep’in o ana yemediğini düşündüğü her şeyi alarak özenle kurulan sofraya karşısında Zeynep içsel bir gerilim yaşar. Daha fazla yemek ile yememek arasında kalan Zeynep’i kocası İlyas keyifle seyretmiştir. İlyas’ın Zeynep’in önüne koyduğu her lokma Zeynep’in kırılğan benliğini ve mağrur duruşunu tane tane parçalar. (Kaya; 2016: 221)

Zeynep benlik bütünlüğü parçalanmış bir karakter iken İlyas’ın maddi gücüyle Zeynep üzerinde kurmaya çalıştığı eril iktidara karşı Zeynep’in ilk başta tepkisiz kaldığı görülür. Zeynep kendisine tabii olmasını ve hizmet etmesini bekleyen İlyas’a karşı hiçbir aitlik hissetmez. Zeynep, sahiplenmediği evi ve evlilik içinde sessizce yaşarken çok yemek yiyerek fiziksel ve ruhsal değişimini başlatır. Odasına kapanmayı bırakan Zeynep evin her tarafına yayılmaya başlar, sürekli yemek yer, büyür, güzelleşir. İlyas’ın üzerinde kurduğu baskıya karşı direniş gösterir.

Zeynep giderek benlik bütünlüğünü güçlendirirken İlyas’ın evdeki otoritesi de gittikçe zayıflamaktadır. Zeynep, evde kendi alanını genişlettikçe ev içi otoriteyi eline alır. Zeynep eve geldiğinde benlik bütünlüğü olmayan bir karakterken kendine bakarak güçlü bir benlik bütünlüğüne sahip olmuştur. Zeynep için yemek yemek kendini var etme sürecinde bir imge haline dönüşmüştür. Zeynep yedikçe güçlü benlik algısına ulaşmıştır.

Her bahar annesine sülün avlamaya giden gencin hikayesinin anlatıldığı Sülün adlı öyküdeki kadın karakter güçlü ve otorite sahibi bir kadın olarak karşımıza çıkar. Oğlunun onu memnun etmek ve kendi varlığını kabul ettirme isteğinden habersiz olan kadın karakter oğlunun için için acı çektiğinin farkında değildir. “Yüksek ökçeli terliklerinin üstünde her şeyin sahibiymişçesine durup baygın bakışlarla” (DN, 90) oğluna bakan kadının hayatının odağı kendisidir ve oğlunun çocuklukta kendisine olan ilgisini özlediğinin farkında değildir. Kadın karakter güçlü ve otoriterdir. Bu otorite altında genç erkek kendi varlığını kazanamamış annesinin güçlü benlik algısı altında ezilmiştir.

Kadın karakterlerinin sahip olduğu insanüstü niteliklerle dikkat çeken “Esir Sözler Kuyusu” adlı öyküde kendisine torunu tarafından yemek getirilen bir babaanneden bahsedilirken onun diğer insanlardan ayrılan özellikleri üzerinde durulur. Yılanlarla iletişim kuran babaanne, herkesin korkup kaçtığı yılanın dilinden anlar ve hikayesini dinlermiş. Babaannenin yılanla kurduğu bu iletişim ona biraz gizemli bir hal katmıştır. Yılanın babaanneye anlattıklarını başka kimseye söylemesini istememesi babaannede bıraktığı bir esarettir. Bu esaret babaanneyi diğer insanlardan ayırıp yalnız bıraksa da babaanne karakterinin bu esaret altında güçlü durduğunu görürüz.

Öyküdeki bir diğer kadın karakter Nermin ise Cevizlik’teki ahşap bir evde tek başına yaşayan, insanlarla iletişimi pek olmayan bir karakterdir. Nermin ise evinin yanındaki taş örülü su kuyusu ile konuşmaktadır. Kuyunun dilinden Nermin’den başka kimse anlamamaktadır. Nermin yalnızlığının verdiği sıkıntıyı kuyunun dostluğuyla dindirmiştir. Nermin’in kuyudan hiç korkmaması, kuyuyla kurduğu bu sıra dışı iletişim güçlü bir kadın profiline sahip olduğunun göstergesidir.

Kadınların genelleyici bir bakışla ele alındığı “Yüzeysel Şeyler” adlı öyküde lojmanda yaşayan subay hanımlarının gündelik hayat içinde takılıp üzüldükleri basit konular mizahi bir anlatımla tiye alınır. Kadınların kendi çocuklarına yapılan bir eleştiriyi dahi abartıp birbirlerine düşmeleri aslında ruhsal olarak pek de iyi olmamalarından kaynaklanabilir.

Evlere temizliğe giden yoksul bir kadının hikayesinin anlatıldığı “Zilşan’ın Ayakları” adlı öyküde “bazı kızlar çantasından belli olur” cümlesiyle öykünün ana kahramanı Zilşan’ın portresi çizilmeye başlanır. Temizliğe gidilen evlerin birinden modası geçmiş, pul pul soyulmaya başlayan, kulpu uzun geldiği için düğümlenen ve bu düğümün omzunda bir oyuk bıraktığı kırmızı bir çanta takan Zilşan çantasıyla nereye ait olduğunu belli etmektedir.

Zilşan yoksulluğu üzerine giyinmiş bir kadın olarak sevdiği adamın çalıştığı alışveriş merkezinden içeriye ilk kez girmeye cesaret etmiştir. Üzerindekilerle oraya ait olmadığı aşıkardır. Çekingen, kırılğan ve ürkektir. Alışveriş merkezinde çalışan

sevgilisi de artık Zilşan'a eskisi gibi ilgi göstermemektedir. Alışveriş merkezinde bir ayakkabı mağazasında denediği ayakkabı sonrasında aşığılanan, azarlanan Zilşan eve yalın ayak koşarak gider ve bir daha ayağına ayakkabı giymez ve ruhsal açıdan gün geçtikçe kötüye gider. Kent hayatının acımasız, soğuk yüzü karşısında Zilşan zayıf düşmüştür.

2.2.1.2. Erkekler

Sema Kaygusuz öykülerinde kadın karakterler çoğunlukta olsa da erkek karakter sayısı arasında ciddi bir fark yoktur. Kaygusuz bazı öykülerinde erkek karakterleri de ana karakter olarak kullanmış ve erkek dünyasını da yansıtmak istemiştir. Kaygusuz'un öykülerinde erkek karakterlerin çoğunlukla yan karakterler olarak görürüz.

Sema Kaygusuz öykülerindeki erkekler genellikle genç ya da orta yaş grubundadır. Erkek karakterlerin eğitim seviyeleri birbirinden farklılıklar gösterir. Bazen bir dolmuş şoförü ya da bir sokak kabadayısını öykülerde görürken bazen ise CIA'de işe başlayacak kadar donanımlı bir erkek karakteri öykülerde görebiliriz. Bazı öykülerde erkekler kadınları bir şekilde mağdur eden, onları bilerek ya da bilmeyerek üzen, ataerkil toplumun etkilerini üzerinde taşıyan insanlar olarak karşımıza çıkar.

Kaygusuz, bazı öykülerinde erkeklerin isimlerini vermez. "Üşüyen" ve "Siyah Top" adlı öykülerde beyaz gömleklilik olarak adlandırılan erkek karakterler, modern erkeği temsil eder. "Üşüyen" adlı öyküdeki beyaz gömleklilik kadına ruhsal açıdan dokunamayan ve hatta ona zarar veren biri olarak anlatılır. "Siyah Top" adlı öyküde ise grup terapisini düzenleyen doktor da beyaz gömleklilik olarak isimlendirilmiştir. Beyaz gömleklilik olarak isimlendirilen erkek karakterler modern hayatın temsil eden olumsuz, kötü karakterlerdir.

Bir kadın ile erkeğin birlikte yaptıkları sandal gezintisinin anlatıldığı Azrail öyküsünün ana karakteri kadın olsa da erkek karakterin öykünün sonunda kadını boğarak öldürmeye teşebbüs etmesi açısından önemlidir. Erkek karakter bu öyküde kadını mağdur eden, kötü, katil bir insan olarak çizilmiştir.

Annesinin mezarı başına gidip onunla dertleşen bir genç erkeğin anlatıldığı "Çitlembik Yiyen Ölümler" adlı öyküde erkek karakter aşık olmuş ve aşıkına karşılık bulamamıştır. Aşıkına karşılık bulamayan genç adam acı çekmektedir, hayatın anlamını yitirmiştir. Annesinin mezardan çıkıp onu kendine getirmesiyle genç karakterin çocukluğunda çektiği sıkıntılara karşı ne kadar sabırlı ve güçlü durduğunu anlarız. Aşkın birçok zorluğun üstesinden gelmiş genç adam üzerindeki yıkıcı etkisini yansıtan öykü erkek karakter üzerinde yoğunlaşan bir öyküdür.

“Sarhoş” adlı öyküde de erkek karakteri bir kadın erkek ilişkisi içinde görürüz. Öykü daha çok kadın karakter üzerinde dursa da erkek karakterin kadını mutsuz eden, ona karşı hatalar yapan ve sonra kapısına çiçekle gelerek kadından af dileyen bir tavır vardır. Erkek karakterin bu öyküde de olumsuz çağrışımları olduğunu görebiliriz.

Her gün aynı güzergahta dolmuşa binen bir kadın gözünden anlatılan “Bir Dolmuş Şoförünü Sevmiştim” öyküsünde erkek karakterler zıt çağrışımlarla birlikte verilir. Dolmuş şoförü her gün aynı saatte aynı dolmuşa binen kadın karakter için şöyle ifadeler kullanır:

“Beni evin kapısına kadar bıraktığı akşamlarda yarı utangaç, yarı istekli gözlerine baktığımda huzursuz olmuyorum hiç. Uzun parmakları, kürek kemikleri, bronzlaşmış ensesi, saçlarındaki kırlıklar hoşuma gidiyor. Hatta onu seviyorum. Dolmuşa bindiğim an, onu görünce bir aydınlık kaplıyor içimi. İlk sevgilime baktığım gibi kıkırdamak geliyor içimden.” (OY, 84)

Dolmuş şoförü, kadın karakterde güzel hisler uyandıracak bir yapıya sahiptir. Kadın karakter dolmuş şoförünü bu denli sevmesinin nedenini ise şöyle açıklamaktadır: “Evet, onu neden sevdiğimi biliyorum. Ben ona güveniyorum.” (OY, 85)

Öyküdeki dolmuş şoförü kendisine güvenilecek, sınımlanacak bir erkektir. Dolmuş şoförü kadına aile fertlerinin samimiyetini, sıcaklığını vermektedir. Dolmuş şoförü olumlu bir erkek karakter olarak çizilmiştir.

Öyküdeki bir başka erkek karakter ise dolmuşta kadının yanına oturan isimsiz bir erkektir. İsimsiz erkek karakter ise kadını taciz eder ve dolmuş şoförünün aksine bir profil çizer. Öyküdeki iki erkek karakter birbirine zıt denecek şekilde konumlandırılmıştır. Dolmuş şoförü güveni temsil ederken isimsiz erkek ise kötülüğü, hainliği temsil etmektedir. Erkekler ayrı ayrı insani özellikleriyle ön plana çıkmıştır.

Bir baba oğul arasında kalan Nazan’ın hikayesinin anlatıldığı öyküde erkek karakterler dikkat çekicidir. Babasının Nazan’a olan aşkını bile bile onunla evlenen oğul, babasına duyduğu hınçla hareket etmiştir. Babası öldükten sonra oğul hakkında şu söylenenler önemlidir: “ ‘Babam olmadan ben ne yaparım şimdi? Babam olmayınca ne yapacağım Nazan’ı?’ diye yakardı. Nazan’ı, babasının aşkına rağmen çalmıştı çünkü.” (OY, 106)

Oğul karakteri hırslı, babasını kendine rakip gören, Nazan’la sırf babasını canını yakmak için evlenen biridir. Babasının ölümünden sonra mezarlıkta Nazan’a duyduğu kinle ona tecavüz eden oğul karakteri Nazan’ı ve babasını üzmemekten zevk alan kötü bir karakter olarak karşımıza çıkmıştır.

“Ortadan Yarısından” adlı öyküde ortasından çürümeye başlayan Ömer Bey karakteri sağlık durumu dışında çok fazla bilgi edinemeyiz. Ama karısı Gülümser

Hanım Teyze'nin anlatımından yola çıkarak Ömer Bey'in kahvaltı hazır olmayınca sinirlenen baskın, otoriter bir erkek olduğu anlaşılmaktadır. Ortasından çürümeye başlayan Ömer Bey'in yarası hakkında şunlar söylenir:

“Sanki yara değil de bir çeşit canavar. İçin için yiyip tüketiyor adamı. Bir sabah kalktım, ne deri kalmış ne bir şey. Her şey meydanda. Hele bu koku, hele bu koku... bağına girdiği toprak bile alamaz ondan bu kokuyu...Artık tek lokma koyamıyorum ağzına, suyu damla damla akıtıyorum. Zaten kendini de bilmiyor artık, böyle hırlaya hırlaya uyuyor günlerdir. Ne ses duyuyor, ne gözünü açıyor. Göz göre göre orta yerinden ölüyor adam.” (SL,13)

Ömer Bey'in hastalığının sanki bir hastalık değil de bir çeşit cezalandırma ya da lanetlenme gibi sıra dışı bir durum olarak anlatılması Ömer Bey hakkında olumsuz yargılar edinmemize sebep olur.

Öykünün sonunda olanların aslında Gülümser Hanım Teyze'nin başından geçen bir rüya olarak yorumlarsak Ömer Bey'in pek seilmeyen, kendisinden korkulan, ölümünü arzu edip düşleyecek kadar karısını huzursuz eden bir adam olduğunu söylemek mümkündür.

Bir sokak kabadayısının hikayesinin anlatıldığı “Tacettin”, bir karakter öyküsüdür. Tacettin karakteri şahsına münhasır biri olarak karşımıza çıkar. Eşine az rastlanan bir portre olarak Tacettin şöyle ifade edilir:

Tacettin'i görsen boy bir atmış beş var yok, böyle künk gibi bir herif, kalın mı kalın. Ensesi sen de iki kat ben diyeyim beş kat. Yukardaki, Tacettin'e öyle bir kıyak geçmiş ki, koca elini sarkıtmış dünyaya, zulada ne kadar güç varsa Erzincan tulumu gibi bastırmış tepesinden. Değirmen taşı gibiydi parmakları, mısırın kuru tanesini iki parmağıyla tuttuğu gibi anında mısır unu yapardı. Bizimkinde boy kısa ama kamyon gibi herif, aha elleri ayı pençesi, kıldan parmakları seçemezsin. Bir kez hamamda görmüştüm... hani tıraş olmasa, hamamda goril abdest alıyor sanırsın.”(SL, 17)

Fiziksel özellikleri açısından olağandışı bir karakter olan Tacettin, kendisini soymak isteyen serserileri ilk aşamada püskürtse de serserilerin daha fazla adam toplamasıyla birlikte sıkıştırılır ve yüzüne bu sırada kesik atılır. Tacettin hastaneye kaldırılıp muayene edilmeye başladığı andan itibaren resmi makamlarla arasındaki çatışmada başlar. Polis çağırmak isteyen doktorla, daha sonrasında ifadesini almaya gelen polislerle sağlıklı bir iletişim kuramaz. Tacettin çevresinde ona yardımcı olmak isteyen insanlarla dahi iletişim problemi yaşamaktadır. Kendisine saldıranları polise şikayet etmek istememesi onun raconuna ters düşmektedir.

Necip Tosun'a göre bir yazarın anlatmayı seçtiği andan itibaren hikaye de, karakter de kendini yazara anlatır. Yazar kendi duygularına ters düşse dahi karakterin gerçeklerine uymak durumundadır. Karakterin birçok özelliğini yazma sürecinde

keşfeden yazar karakteri kendi biçimlendirmeye çalışsa da bir süre sonra karakter kontrolü eline alıp kendi hikâyesini anlatır. (Tosun, 2014: 110)

Tacettin karakteri de tam olarak bu açıklamalara uygundur. Kaygusuz kendi gerçekliğine uygun davranmayan bir kabadayıyı kendi gerçekliği içinde ele almıştır. Tacettin'in hastane personeli ve polisle arasında yaşadığı gerilim Tacettin'in iletişim sıkıntıları yaşayan, toplum normlarının dışında kalmış bir insan olduğunun göstergesidir.

Tacettin'in geçimsiz kavgacı biri olması ve ufak meseleleri dahi abartarak yaşamasının sebebi şöyle açıklamak mümkündür: “Duygusal yalnızlık hisseden kişinin en ufak şeylere büyük tepkiler vermesi ve diğerlerine abartılı düşmanca duygularla yaklaşması mümkündür.”(Aktaran: Paksoy, 2014: 68)

Tacettin duygusal açıdan büyük bir yalnızlık yaşamaktadır. Dışardaki sert, kabadayı görüntüsünün altında ruhsal açıdan büyük sıkıntılar yaşadığı anlaşılmaktadır. Yarasını uyuşturmadan diken doktora karşı fiziksel bir acı hissetmeyen ya da bunu yansıtmayan Tacettin ruhsal olarak acı çekmektedir. O canının yanmasından çok kabadayılığına gölge düşeceği için üzülmemektedir. Tacettin çizgisine düşkün bir karakterdir.

Hastane odasındaki herkesi kovan bir tek insanın halinden anlayan Necla hemşirenin kalmasına izin veren Tacettin, bağıra bağıra ağlamaya başlar. Tacettin'in ağlaması ruhsal açıdan hissettiği yalnızlıkla açıklanabilir. Tacettin nam salmış bir kabadayı olmasına rağmen ruhsal açıdan sıkıntılar yaşayan, çevresiyle iletişim kuramayan, topluma karşı yabancılaşmış bir erkeği temsil etmektedir.

“Elif'in E'si” adlı öyküde bir dede rolünde karşımıza çıkan Ahmet karakteri görüntü de evin reisi konumundadır. Torununa isim koymasını bekleyen karısına sunduğu seçeneklerin birçoğunu beğendiremez. En son karısının gizlice yönlendirmesiyle ataerkil toplumun dede rolüne yüklediği sorumluluğu yerine getirdiği düşüncesiyle gururlanır. Ama öyküde asıl iktidar Ahmet değil onu gizliden gizliye yönlendiren karısıdır. Kaygusuz bu öyküde toplumda sıkça rastlanan bir erkek profilini ön plana çıkarmıştır. Dışardan bakıldığında iktidar gibi görünen erkek aslında yönetilen bir pozisyondadır.

Kırsal bölgede yaşayan bir anne ve oğulun bir akşam üstü yaşadıklarını anlatan “Oğul” adlı öyküdeki erkek karakter köye uyum sağlayamamış, on altı yaşına gelmiş olmasına rağmen köydeki mahsul işlerini beceremeyen, kendini köye ait hissetmeyen bir karakterdir. Annesinin kendisini yüreklendirmesiyle oğul karakteri köyden ayrılmakta olan kamyonu atlar ve şehre kendine başka bir hayat kurmak üzere yol alır. Oğul karakterinin cesaretli olduğunu söyleyebiliriz. Çocukken annesine “Aladağ'ın

arkasında ne var ana?” sorusunu sorması da aslında oğul karakterinin meraklı ve kendi sınırları dışına çıkmak isteyen bir karakter olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Çocukluktan beri arkadaş olan Kemal ve Muhsin’in hikayesini anlatan “Sarhoştuk Yıldızların Altında” öyküsü sıradan insanların sıradan hayatlarından bir parça sunmuştur. İki karakterin de nisan ayına bakışları şöyle ifade edilmiştir:

“Muhsin bu! Nisanı gözünden tanır, o nisan ne zaman ıslıklı kakkahasını atacak, ne zaman ellerini çırpacak herkesten iyi bilir. Telleri eğilmiş, kilidi bozulmuş, solgun şemsiyesi de öyle. Kemal ise hiç takmazmış nisanı, ne aşık olmuştur nisanda, ne de birini gömmüştür toprağa. Hiçbir nisan Kemal’den hevesini henüz almamıştır.” (SL, 48)

Muhsin karakterinin daha duygusal olduğu kanısına vardığımız da öykünün devamında bu kanıyı değiştiren hatırlatmalar yaşanır: “Ulan Kemal, sen ne sulu gözlü adamdın ha, baban seni kahvede bezik oynarken yakaladıydı da nasıl da ağlamıştın çocuk gibi.”” (SL, 49)

Kemal’in sulu gözlü ve duygusal bir yapısı olduğunu iki karakterin geçmişe dönük hatırlatmalarıyla anlarız. Muhsin’in hayatında bir kere yalnızca Kemal’in düğününde ağlaması ikisinin arasında dostluğun göstergesidir. Öyküde ön plana çıkan erkek karakterler arasındaki sıkı dostluğun evliliğin girmesiyle birlikte bazı değişimler yaşanmasıdır.

“Sarı” adlı öyküde erkek karakter oldukça silik bir karakter olmasına rağmen etkisi büyük ve dikkat çekicidir. Bahadır karakteri ablası Nazan’ın çalışıp kazandığı paralarla okumuş, mimar olmuş, hayatını ablasının desteği sayesinde kurtarmış bir karakterdir. Ablası Nazan’ın sarı rengine karşı olumsuz tutumunun farkındadır. Ablası sarı rengine elini dahi sürememekte, sarı renginden hiç hoşlanmamaktadır. Bahadır ablasının kazandığı paralar sayesinde aldığı evin iç dizaynını yapmış ve ablası Nazan’ın odasına çok özenmiştir. Nazan’ın erken ölümü herkesi üzerken Bahadır’ın Nazan’ın odasının duvarlarına işlediği belli belirsiz sarı renginin kimse farkında değildir. Erkek karakter ablasının günden güne hastalanıp ölmesine duvara işlediği sarılarla sebep olmuştur. Erkek, kendisine sahip çıkan bir kadını mağdur eden pozisyonundadır.

Cevat Bey karakterinin bir apartmandan sessiz sedasız ayrılışını anlatan “Selametle Kalın Hanımefendi” adlı öyküde Cevat Bey karakteri hakkında çok az bilgi ediniriz. Yalnız yaşadığını anladığımız Cevat Bey eşyaları yüklendikten sonra evden ayrılırken kimseye veda etmemiş, kimse de onu uğurlamaya gelmemiştir. Cevat Bey evinden kamyona kitapları, yazı masası ve bir kanepeden başka bir şeyi yüklememesi dikkat çekicidir. Cevat Bey iletişimsiz ve ruhsal olarak yalnız bir karakterdir.

Yirmi yedi yaşındaki Andrew Stanley adlı gencin iş görüşmesinin anlatıldığı “Küllük” adlı öyküde gencin pratik zekası ön plana çıkar. Yaptığı bir iş başvurusu sonucunda sınavlardan orta derece başarı sağlayan Stanley, bir mülakata alınır. Mülakatta kendine uzatılan sigarayı yakan ve odada küllük bulunmadığını gördüğünde ufak bir kriz yaşayan Stanley, sigaranın küllerine paçasına dökerek kriz durumunu başarıyla atlatmıştır. Krizi başarıyla atlatması onu çok önemli bir pozisyonda işe başlamasını sağlamıştır. Stanley adlı erkek karakter pratik zekasıyla ön plana çıkar.

“Kılçık” adlı öyküde ürkütücü yeme alışkanlığı olan Kadir Bey karakteri ve ona her öğlen restoranda hizmet vermek zorunda olan Sezgin karakteri üzerine kurulmuş bir öyküdür.

Kadir Bey, zengindir ve her öğle yemeğinde aynı restoranda kendisi için hazırlanan menüyü büyük bir iştahla yer. Kadir Bey’in yeme alışkanlığı ürkütücü bir şekilde gerçekleşir. Kendisi için hazırlanan lipsos balığının kırgın gözlerine aldırmandan yerken “bütün salonu gözleriyle yutmak istercesine” bir hali vardır. Kadir Bey karakteri dünyada en büyük hazzı yemekten alan, insanları sevmeyen, hayatın diğer güzelliklerinin farkında olmayan bir karakter olarak çizilmiştir. Yemek yerken öyle bir haz alır ki kendinden geçer ve boğazına takılan bir kılçık sebebiyle ölür. Kadir Bey’in insanın doymayan arzularını, aç gözlülüğünü temsil ettiğini söyleyebiliriz.

Kadir Bey’e mecburen hizmet eden Sezgin ise işini iyi yapmaya çalışan, Kadir Bey’den çekinen bir karakterdir. Sezgin karakterinin Kadir Bey boğulurken gördüğü halde tepkisiz kalması, yardıma koşmaması dikkat çekicidir. Sezgin fazladan üç yevmiye de alsın Kadir Bey’e hizmet etmekten bıkmış, onun can çekişmesine karşı duyarsız kalmış bir karakter olarak karşımıza çıkar.

“Çatlak Yerlerin Kuyusu adlı” öyküde bir ihtiyarın evin eşiğine kadar gelen yılanla göz göze geldiği an da yılanla yaşadığı kısa gerilimin ardından onu öldürmesi sonrasında gelişen olaylar anlatılmıştır. İhtiyar yilandan erken davranarak onu öldürmüştür ve o günden sonra her şey ters gitmeye başlamıştır. İhtiyar yılanı öldürdüğünden bu yana köyü saran susuzluktan dolayı kendini suçlu hissetmektedir. Köydeki susuzluğu gidermek için günlerce yağmur dualarına çıkan, yakaran ihtiyar yakarışlarına karşılık bulamayınca su kuyusu bulmak için çeşitli çalışmalar yapmaya çalışır. İhtiyar, herkesin birer birer bırakıp gittiği köyü eski bereketli haline döndürmek için çabalayan, yılanı öldürdüğü için muhtemelen pişmanlık duyan bir karakterdir.

Bir kadın erkek ilişkisinin anlatıldığı “İnsan Dipleri” adlı öyküde ismini bilmediğimiz erkek karakter bir kadını sevmek isteyen, bir kadını sevmeye düşlemiş bir karakterdir. Öyküde erkek karakter için şunlar söylenir:

“Kaç zamandır buraya gelmeyi planlıyordu. Aylarca sevdiği kadının köpük köpük bir yatağa mahmur bir ten yorgunluğuyla gömüldüğü anı düşlemişti. Onun derinliklerine dalarak dipten

büyükçe bir inci ışığı çıkarmayı ve şimdi karşısında duran tepeyle özdeşleşerek bir gönenc yaşamayı istemişti... Bunca zaman sabredip kimselerin bilmediği bir dağ otelinde, aşkın ilk dokunuşlarını bu tepeyle birlikte kutlamayı tasarlamıştı.” (DN, 68)

Erkek karakterin birlikte olduğu kadını sevmekte ve ona karşı samimi davranmaya çalışmaktadır. Kadınla birlikte çıktıkları doğa yürüyüşünde erkek karakterin doğaya karşı hoyrat davranışlar içinde olduğunu görürüz. Kadına çam balı ikram etmek için bir çamı hiç düşünmeden delik deşik etmesi doğaya karşı duyarsızlığının bir göstergesidir. Kadının gönlünü kazanmak için bir başka canlının varlığına hiç düşünmeden zarar vermesi erkek karakteri kadın karakterin gözünden düşürür.

İhtiyar İlyas’ın acı çekme sahnesiyle başlayan “Çalıntı Yürekler” adlı öyküdeki erkek karakter dikkat çekicidir. İhtiyar İlyas kendinden yaşça çok küçük bir kadınla evlenmiş ve bu evliliği maddi durumu pek iyi olmayan taşralı bir ailenin kızı olan Zeynep’e iyilik yapma düşüncesiyle gerçekleştirmiştir. İlyas ilk akşam yemeği için Zeynep’in yemediği düşündüğü ne varsa onu eve getirir ve akşam yemeğinde “küçük karısını”, evcil bir hayvanı besler gibi elleriyle besler. (Kaya, 2016: 221)

İlyas karakteri Zeynep’i besleyerek onun üzerinde hakimiyet kuracağını, karısının ona tabii olacağını düşünmektedir. İlyas kendini “dünyanın en iyi insanı” ve “merhamet kralı” olarak görmesi ev içi güç savaşıyla ilişkilendirilebilir. İlyas maddi gücü ile Zeynep’i ev içinde edilgenleştirmeye çalışıp kendi eril iktidarını kurmak istemektedir (Kaya, 2016: 221). İlyas bu evliliği bir iyilik yapma niyetiyle gerçekleştirirse de içindeki ilkel iktidarlık duygulardan arınmış değildir.

İlyas karakteri Zeynep üzerinde kurmaya çalıştığı iktidarı kuramadıkça benlik algısında kopmalar yaşamaya başlar. İktidarı elinde tutamadığını, eşi üzerinde kurmak istediği hakimiyette başarısız olması sonucu yemeden içmeden kesilir ve benlik algısı gittikçe zayıflar. İlyas karakterinin yaşadığı içsel gerilim fizyolojik olarak da onu etkilemiş ve yatağa düşmesine sebep olmuştur. Bu düşkün halini Zeynep’in görmesini istemez. İlyas karakteri bir başkasına muhtaç olma düşüncesinden korkmaktadır. Öykünün sonunda Zeynep’in ağzına zorla yemek vermesi İlyas karakterinin Zeynep’le girdiği otorite savaşından mağlup ayrılışının bir fotoğrafıdır. İlyas benlik bütünlüğü bozulmuş bir karakter olarak çizilmiştir.

“Sülün” adlı öyküde annesi için her bahar sülün avına çıkan genç bir erkeğin hikayesi anlatılır. Genç erkeğin sülünü “kendi kanayışını, dünyalar güzeli başka bir canlının narin gövdesinde seyretmek için” (DN, 87) avlamış olması can çekişen sülünle arasında kurduğu özdeşliği göstermektedir. Erkek karakter canını teslim etmekte olan bir sülün kadar sızılar içindedir, ruhsal olarak acı çekmektedir.

Erkek karakter, baskın bir annenin boyunduruğu altında ezilmiş ve annesine karşı kendi varlığını kabul ettirme çabası içindedir. Bu sebeple annesi için avladığı sülünü annesine hazırlamaya çalışmaktadır. Böylelikle eve yemek getiren bir erkek olarak kendi iktidarını, varlığını ortaya koyacağını, annesi tarafından onaylanacağını ve kabullenileceğini düşünmektedir.

Erkek karakter güçsüz, benlik bütünlüğünü sağlayamamış biri olarak kendi durumunun farkındadır ve bu durumu değiştirmek için kendince bir çözüm arayışına girmiştir. Genç karakterin baskın annesinin altında benliğini kuramamış bir erkek olmasına karşın bu durumu değiştirmek için kendince verdiği mücadele kişilik gelişimi açısından olumlu bir durum olarak yorumlanabilir.

Gündelik hayatta sıklıkla rastlayacağımız iki çöpçünün hikayesinin anlatıldığı “Çöpçüler” öyküsünde sokaktaki çöpleri temizleyen erkek karakterlerin üzerinde durulmuştur. Erkek karakter için öyküdeki şu ifadeler dikkat çekicidir:

Çöpçüler, kendilerini sokak kedileri kadar değersiz hissetmeseler de çöplerden kazandıkları yaşam bilgisini bir türlü iletememekten ötürü biraz güceniktirler. Gördükleri her parçanın, kırık bir oyuncuğun, pizza kutusunun, ilk sayfaları özenle yazılmış gerisi boş bırakılmış ajanda defterlerinin anlamını kolayca çözeseler de çöpün ait olduğu dünyayı basitçe tanımlayacak bir sezgi içlerinde her zaman vardır. Çöpçülerin derdi olsa olsa çöpten adam olmadıklarını belirtememektir.” (DN, 95)

Öyküdeki iki erkek karakterin de ortak noktası işlerinden elde ettikleri bilgi ve çıkarımı insanlar içinde yansıtamamaları ve toplumda çöpçülere karşı takınılan olumsuz tavidir. Çöpçülük mesleğinin toplum nezdinde bir değerinin olmaması ve bu mesleği yapanların sanki her an çöp kokusunu üzerinde taşımış gibi bir düşünceye sahip olması iki erkek karakteri de içten içte inciten bir durumdur.

Erkek karakterler çöpleri toplarken buldukları kesik el gördüklerinde kendi geçmişlerine doğru yolculuk yaparlar. İkisinin de zihninde kesik elin farklı çağrışımları vardır. Hasan kendisi askerdeyken onu terk edip arkadaşıyla evlenen ilk sözlüsünün elini benzetir. Celal ise kendisine iyi davranmayan ve çocukluğunda ona üzüntüler yaşatan annesinin eli olduğunu düşünür. İki erkek karakterin zihninde oluşan çağrışımın nedeni bir zamanlar kendilerini mutsuz eden, kendilerine acılar yaşatan kadınlara karşı içlerindeki intikam duygusu olabilir. Öyküdeki erkek karakterler sıradan yaşamları ve insani özellikleri ile ön plana çıkarlar.

Tek bir erkek karakterin ön plana çıktığı “Sen Çalmadan Önce” adlı öykü Selahattin Bey’in ilginç bir alışkanlığı ile dikkat çeker:

“Selahattin Bey, hiçbir ödül törenini kaçırmaz. Her gün satın aldığı onlarca gazeteyi bir araştırmacı titizliğiyle özenle tarayarak bir ödül haberi arar. Ola ki gazetelerden iş çıkmazsa mahalle dergilerine, meslek odaları bültenlerine, üniversite dergilerine bakar.” (ESK, 59)

Selahattin Bey, ödül törenlerine gitmeyi kendine adeta bir iş edinmiştir. Ödül öncesinde yarışmacıların ödül için çırpındığı hengameden hazzetmeyen Selahattin Bey, yalnızca ödül anlarını sevmektedir:

“Bir insanın ilgi topladığı o kısacık zaman diliminde yaşadığı kusursuz dengenin, gövdeyi nasıl da diriltip yücelttiğini, ama aynı zamanda, kimi ödüllerin yüzüne vuran mahcubiyetin veya utku dolu sevincin hep aynı çizgiyle belirmediğini görmekten hoşlanıyordu.” (ESK, 60)

Ödülleri kazanan bütün yarışmacıların ödül andığı anlarda tek tipleştığını düşünen Selahattin Bey, bu anları izlemekten büyük bir haz duymaktadır. Selahattin Bey’in ödül törenlerine düzenli bir şekilde katılırken dikkat ettiği bazı unsurlar vardır:

“Ödül törenlerinin davetsiz konuğu Selahattin bey, her zaman için, kalabalık davetlilerin arasına karışarak, arka sıralarda, numarasının tek sayı olmasına dikkat ettiği bir koltuğa yerleşirdi. Bu koltuk, aynı zamanda, rahatça kaykılarak sahneyi görebileceği, loş bir kutucuk olmalıydı. Oturma yerinin bütün bu özellikleri yan yana geldiğinde, ödül alan kişilerle ortak bir nadirliği paylaşmanın tuhaf övücünü rahatlıkla hisseder, bütün gün içinde tuttuğu soluğu yavaş yavaş dışarı salardı.” (ESK, 60)

Selahattin Bey karakteri yalnız ve kimsesiz bir karakterdir. Yaşamdaki en büyük hazzını ödül törenlerine gidip kazanan yarışmacının ödül anını izlemekten alır. Selahattin Bey topluma ayak uyduramamış, kendine has bir karakter olarak karşımıza çıkmıştır.

“Zilşan’ın Ayakları” adlı öyküde ana karakter Zilşan’ın alışveriş merkezinde çalışan sevgilisi Murat, işe başladığından beri Zilşan’a eskisi gibi ilgi göstermeyen, onu tavır ve davranışlarıyla üzen bir karakter olarak çizilmiştir.

2.2.1.3. Çocuklar

Kaygusuz’un öykülerinde çocuk karaktere de sıkça rastlarız. Çocuk karakterler öykülerde kendilerine has bir muziplik ve masumiyet içinde gösterilirken insani özellikleri de göz ardı edilmez. Öykülerdeki çocuk karakterler tüm gerçekliği içinde verilir. Bazı öykülerde çocuklar ana karakterdir, bazı öyküler çocuk dilinden kaleme alınmıştır. Kaygusuz, öykülerinde çocuk karakterin önemli bir yere sahip olduğunu söylememiz mümkündür.

Kaygusuz’un çocuk karakterlere en fazla rastladığımız kitabı *Esir Sözler Kuyusu*’dur. Kaygusuz’un çocukluktan genç kızlığa geçiş döneminde yazdığı öykülerden oluşan bu kitapta çocuk ve ergen karakterlere fazlaca yer vermiştir.

Kaygusuz'un ilk öykü kitabı *Ortadan Yarısından*'da çocuk ve bebek karakterlere pek rastlanmaz. *Sandık Lekesi* adlı kitaptaki "Engereğin Oğlu" isimli öykü iki yaşındaki Âzem yoğurt yerken kendisine yaklaşan yılanın tehlikeli bir şey olduğu bilincinden uzak olarak eline almasını ve sonrasında geçen dakikaları anlatır. Âzem bebek yılanı eline alıp onunla oynayacak kadar masumiyetiyle ön plana çıkarken aynı zamanda farkında olmadan ona zarar verecek kadar da insani yönleriyle sunulmuştur.

Canan adlı küçük kızın banyo yaptığı sırada annesinin yanına gelip onu yıkamaya başlama sahnesi üzerine kurulan "Aşkar" adlı öyküde ölmüş bir adamın arkasında sohbet eden anne kızın hikayesi anlatılır. Kaç yaşında olduğunu bilmediğimiz ama henüz erinliğe ulaşmadığını anladığımız Canan, ölen adamın annesini üzmesi nedeniyle ona karşı kin ve nefret doludur. Annesinin daha affedici ve kabullenmiş tavrının yanında Canan çocuksu bir öfke ve kızgınlık taşımamaktadır.

Çocuk karakterler üzerine kurulmuş bir öykü olan "Sandık Lekesi" adlı öyküde yıllar sonra çocukluğunun geçtiği sokaklarda geçerken geçmiş yılları hatırlayan Ferhan'ın ve arkadaşlarının hikayesi anlatılmıştır.

Çocuk karakterlerden bir olan Harun olgun bir çocuk olarak öyküde şöyle anlatılmıştır:

"Aralarındaki en oturaklı çocuktü, Harun. Narin, incecikti kolları; giydiği bütün giysilerin içinde kabuğundan dışarıya sarkan bir kaplumbağa gibi dururdu başı. Parmak uçlarıyla dokunurdu her şeye; nesnelere önce bir değer sonra avuçlarıyla kavrardı. Gördüğü şeylerin, bir kağıt parçası, bir iplik, artık ne olursa, görüldüğü kadar güvenilir olduğuna inanmazdı bir türlü. Dokunmazdan önce ürperen, o şeylerin sıvaşmayacak, yakmayacak, batmayacak olduğunu algılamaya çalışan, görünenin tersine epey ürkek bir çocuktü." (DN, 11)

Kendi halinde yaşayan Harun, bir çocuk coşkusundan uzak olgun bir karakter olarak çizilmiştir. Harun'un ikizi Hüma'da kendine has özellikleriyle şöyle anlatılmıştır:

"Yerdeki her şeyi küçümser, iyi seçmeyen kısık gözlerini göğe dikerdi. Ya da apartmanların arasından görebildiği gök kesitlerine...Martılardan hiç hoşlanmazdı. Ona göre hepsi yanlışlıkla kanatlanmış birer tavuktü; ürküntü veren cırtlak seslerini işittiğinde kulaklarını tıkar, Zeliha adını verdiği kumruyu bekler dururdu. Zeliha'nın oraya nasıl alıştığını hiçbir zaman öğrenemediler. Ya da nasıl oldu da Huma, onca gök döküntüsü arasından, dünyayı sisli gören gözleriyle kuşun birini ayırmsayıp hiç sakınmadan annesinin adını vererek kendine sakladı? Huma... onunla ilgilenen herkesi, sevimsiz, çatık bakışlarla donduran küçülmüş bir kadını. Bilmiş, cimcime, cıvıl cıvıl bir kız çocuğu değil de, porselen gelin bebek." (DN, 13)

Hüma da Harun gibi çocukluğu iğdiş edilmiş erken olgunlaşmış bir karakterdir. Kendine kurduğu dünyada Zeliha adını verdiği kargayı mavi kanatlı bir kumru olarak yorumlamakta ve çevresindeki kimseyi buna inandıramasa da bundan rahatsızlık duymamaktadır. Yalnız dünyası içinde kendine başka bir dünya yaratmış, özel bir

çocuktur. Harun Hüma'nın Zeliha'sına inanmasa da içten içe Zeliha'ya karşı bir nefret ve kin besler. Zeliha iki kardeşin arasındaki en büyük problemdir.

Huma'nın yanından ayrılmayan Oğuz ise oburluğu ile ön plana çıkan bir karakterdir. Oğuz çocuksu saflığını içinde taşıyan, Huma'ya aşık olduğundan habersiz, başına gelen tüm sıkıntılardan kendini kurtaran özgüvenli bir karakterdir. Yemek yiyen insanları izlemekten keyif alan, yemek yerken kendini kaybeden Oğuz karakteri aç gözlü bir çocuktur: “Portakal dilimlerini çiğnerken sanki bütün portakal bahçelerini soğururdu.” (DN, 20)

Oğuz'un yemeğe bu kadar düşkün olmasının nedeni yaşadığı duygusal açlıktır. Aşksız ve sevgisiz bir ailede yetişen Oğuz, yaşadığı duygusal açlığı sürekli yemek yiyerek telafi etmeye çalışmaktadır. Hüma'nın öldüğü gün Oğuz'un ağlamaması, duyarsız kalışı da duygusal açlığın etkileridir.

Oğuz'u kendine en yakın arkadaşı olarak gören İpek, Oğuz'la gittiği yerlerden topladığı böcekleri kavanozlarda biriktiren bir çocuk karakterdir. Böcekleri yakalama anında büyük bir heyecan duyan İpek onları kapattığı kavanozda havasızlıktan ya da açlıktan dolayı ölmüş olarak bulduğunda ise pek üzülmez. Bir gün Oğuz'un onun sözüne uyup duvardan atlaması ve düşmesi sonucunda da duyarsız kalmıştır.

Baş karakter Ferhan ise çocukça hırsları olan, yıllar sonra anılarını hatırlarken içlenen, duygusal, yalnız içine kapanık bir karakterdir. Öyküdeki çocuk karakterin ortak ve kişisel özellikleri öyküdeki şu cümlelerde anlatılır:

“Birbirlerinin oyuncaksız yaşamına aynı yerden bakmaya çalışan, aynı yerde durmaya zorlanmış bitkiler gibi gözden kaçmış çocuklardı onlar. Çıt çıkarmadan uzaktaki kıpırtıları seyreden Ferhan, kulaklarıyla yaşayan Harun; insan yüzlerinden çok, insan kokularını kolayca birbirinden ayıran ikizi Hüma, dokunduğu her şeye kendi sıcaklığını akıtan İpek ve durmadan tıkanan Oğuz...” (DN, 14)

Öyküdeki çocuk karakterler kutsanmamış, tüm gerçeklikleri ve hepsi kendine has tavrı ve özellikleriyle birlikte verilmiştir. Çocukların ortak noktası içinde buldukları dünyada bir köşeye itilmiş, yalnız bırakılmış olmalarıdır. Öyküdeki çocuk karakterlerin dikkat çekici farklılıkları vardır.

“Çatlak Yerlerin Kuyusu” adlı öyküde dedesinin bir yılını öldürdüğü gün doğan Sedef, doğum esnasında annesini kaybetmiştir. Sedef, konuşmayı ilk söktüğünde ilk kelime olarak “dede” der. Sedef ile dedesi arasında özel bir ilişki vardır. Sedef karakteri çocukluğun saflığını ve masumiyetini üzerinde taşır.

İhtiyarın yılını öldürmesi sonucunda köye gelen kuraklık herkesi kötü etkilemiş ve Sedef'in dedesi bu durumda kendini suçlu hissetmiş ve su kuyusu aramaya başlamıştır. Sedef dedesinin su arayışında içinde kaldığı kuyudan kurtaracak,

onu bulacak bir kurtarıcı karakter olarak verilir. Sedef karakteri çocukların saflığını ve masumluğunu ön plana çıkarmıştır.

Her öğlen babaannesine yemek götüren bir çocuğun anlatıldığı “Esir Sözler Kuyusu” adlı öykü ismini bilmediğimiz çocuk karakterin dilinden kaleme alınır. Çocuk karakterin yılanlarla konuşan babaannesine inanması, yolda karşılaştığı kadının kuyuyla konuştuğuna inanması gibi özellikler çocuk ruhunun saflığına işaret etmektedir. Çocuk karakterin yılanlarla ya da kuyuyla konuşulmasına verdiği değer karakterin derin ve farklı yapısını da ön plana çıkarıyor. Öyküdeki çocuk karakter çocuksu bir merak ile hareket eden akıllı bir kız çocuğu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bir askeri lojmanda geçen “Yüzeysel Şeyler” adlı öyküde çocuk muzipliği ve yaramazlığı ön plana çıkar. Lojmandaki subay kadınların küçük meselelerden ettikleri kavgaları büyük bir keyifle izleyen çocuk karakter öykünün sonunda yaptığı şeyin bir istismar olduğunu fark etmesiyle son bulur. Çocuk gözünden yetişkinlere bakış verilmiştir.

Çocukluktan gençliğe geçiş döneminde olan bir çocuk karakterin anlatıldığı “Üzüntü Avcısı” adlı öyküde çocuk karakter geçiş döneminde olmanın özellikleriyle ön plana çıkmıştır. Arkadaşının obezite sorununa çocukça çözümler getiren Serpil karakteri akıllı bir karakterdir. Annesinin kendisi için endişelendiğinin farkında olan Serpil karakteri annesinin endişeleri basit yalanlar söyleyerek yok etmeye çalışan muzip bir karakterdir.

“Sessizlikler” adlı öyküde çocuk naifliği ve derinliği Sema karakteri üzerinden yansıtılmıştır. Güzelliğinden etkilendiği bir japon balığını alıp evine getiren Sema karakteri balıkla duygusal bir bağ kurar. Balığın kavanozun içinde nefes alamaması sonucu yaşadığı çırpınışları kendi ruhunda da hisseden Sema karakteri çocuksu bir çabayla balığı yaşatmak için çözümler arar. Pipetle her gün balığa hava üfleyen Sema karakteri, ailesinin ilgilenmediği, yalnız bir karakterdir. Sema karakteri üzerinde çocuk hassasiyeti ve inceliği ön plana çıkmıştır.

Çocuk kaleminden anlatılan “Kayıp” öyküsü çocuk karakterlerin ön plana çıktığı bir öyküdür. Askeri lojmanda yaşayan ismini bilmediğimiz bir kız çocuğunun dilinden anlatılan öyküde sürekli ortadan kaybolan Suat adlı çocuk karakter tüm lojman gündemini meşgul eder.

Suat içine kapanık, sessiz bir çocuktur. Ailesinin ilgisizliğinden dolayı sürekli ortadan kaybolarak ilgi çekmeye çalışır. Suat, kendisini ilgi gösteren bir başka anneye karşı hemen bağımlılık geliştirir. Duygusal açlık yaşayan bir çocuk olarak karşımıza çıkar.

İsmi bilmediğimiz kız çocuğu ise Suat'ın ilgi çekme çalışmalarının farkında, akıllı bir karakterdir. Suat'ın annesine yakınlık duyması, çocuk karakterin çocukça bir kıskançlık yaşamasına neden olur. Öyküdeki çocuk karakterler çocukluğun getirdiği doğal duygular içinde verilmiştir.

2.2.2. Bitkiler ve Hayvanlar

Kaygusuz öykülerinde en çok dikkat çeken noktalardan biri de doğa unsurlarıdır. Kaygusuz öykülerinde doğayı hem atmosfer hem de konu olarak kullanırken bazı öykülerinin kahramanlarını da doğrudan doğadan seçmiştir. Hayvanlar ve bitkiler Kaygusuz'un öykülerinde duyguları ve düşünceleri olan ve bunları ortaya çıkaran canlılar olarak görülür.

Sema Kaygusuz öykülerinde hayvanlar ve bitkiler insanlarla eşdeğer ölçüde yorumlanmış ve öykü kişilerinde bazen baş kahraman olarak konumlandırılmışlardır. Kaygusuz'un doğaya karşı duyduğu ilgi öykülerdeki karakteri de doğrudan etkilemiştir.

Kaygusuz ilk öykü kitabından itibaren bitkiler ve hayvanları öykülerinde kahramanlar olarak kullanmıştır. “Yılanlar” adlı öykü ilk öykü kitabı *Ortadan Yarısından*'da yer alan dikkat çekici bir öyküdür. Öyküde çocuğu olmayan kadın karakterin şifa bulmak için yılan yumurtası yemesi sonucu yılanlar şöyle anlatılmıştır:

“Yılanlar ağladı. Kabukların kırılışını duydular öteki tepeden. Yetişemediler. Bir taşla ezilen baş gibi sancılı, ağır, çıtırtılı seslere bakıp ağladılar. Varıp boş kabukların içinde burkularak beklediler. Günlerce. Günler, kısır bir toprağın dipte vuran ateşi gibi kızgınken, günler bir öc duygusunu bir bir doğurup bir bir yitirirken, yılanlar beklediler. Belki dönerler, belki kadınlar içtiklerini tükürürler diye peşlerine düşmediler. Kendi içlerinde bir rahim beslemedikleri için lanet ettiler. Bir kez daha büyüyemedikleri için ağladılar. Yılanlar kıvrıla, büküle karınsız ağladılar. Kadınlara benzediler” (OY, 30-31)

Yılanlar ağlayan, bekleyen, intikam duygusu taşıyan, umutlanan varlıklar olarak nitelendirilmiştir. Yılanlar yavrularını kaybetmiş bir anne olarak çizilmiş ve acıları etkili biçimde verilmiştir.

İki yaşındaki Azem'e yavaş yavaş yaklaşan yılanın öyküdeki ana karakterlerden biri olduğu “Engereğin Oğlu” adlı öykü hayvana karakteri vasıflarını yüklediği bir başka öyküdür. İki yaşındaki Âzem önündeki yoğurt tabağına yavaş yavaş yaklaşan yılan kendini Âzem parmakları arasında bulmuş ve Âzem onu farkında olmadan boğmasına karşı Azem'i sokmamış, onun kendini öldürmesine izin vererek aslında Âzem canını bağışlamıştır. Bir çocuğun canı için kendi canından vazgeçecek kadar fedakar bir yılan karakterinin öyküde yer aldığını görürüz. Yılan, öyküde insani vasıflar taşıyan, merhamet eden, fedakarlık yapan bir karakter olarak çizilmiştir.

Kırlangıçları konu edinen “Kırlangıç” öyküsü iki farklı göç yolundan gelen iki ayrı tür kırlangıcın laboratuvar ortamında çiftleşmesiyle birlikte dünyaya gelen yavru kırlangıç öyküsünü kendi dilinden anlatır:

“Annem, yumurtladıktan hemen sonra öldü. Babamı kendi sürüsüne geri gönderdiler. Sihirli bir salgının içinde, pembe ışıkların arasında, kendi akıntımdan kendimi yarattım. Artık bir kırlangıç yumurtasıydım. Çok üşüdüm, annemi istedim... Yaşamam için yapay ısı verdiler. Önceleri sağırdım, iki hafta geçti, uğultuları duymaya başladım. Yüreğimin ritmini hissettim, büyümeye başladım, büyüdükçe korktum.”(SL, 84-85)

Yavru kırlangıç kendi hikayesini, kendi dilinden okuyucularla paylaşmıştır. Dünya’yla tanışma aşamasında yavru bir kırlangıcın dünya karşısındaki çaresizliği, saflığı, tecrübesizliği ön plana çıkmıştır. Kırlangıç karakteri kendi yolunu bulmaya çalışan, annesizliğin ve babasızlığın getirdiği eksikliklerin farkında olan ve hayata tutunmaya çalışan bir karakter olarak çizilmiştir.

Ana karakteri kadın olan “Şeftali” öyküsünde ana karakterin kabuslardan uyanıp acıktığı bir anda yediği şeftali canlı bir varlık özelliklerini taşır:

“Tatlı bir koku yayıldı havaya, şekerli, ateş rengi bir şeftali kokusu. Onu avuçlarına alıp tarttı. Utanmamıştı şeftali, öptü kadının ortaparmağının ikinci eklemine. Bir gıdıklanma geldi kadına, bir istek bir cesaret...arsızca ısırıldı şeftaliyi sol yanağından. Söyleşmeler, fısıltılar dökülüyordu ardı ardına. Her ikisi de gevezeleşti birden. Biri koparıyor, ne kadar aldım diye bakıyordu öteki.” (DN, 42)

Şeftali meyvesi karakteristik özellikler taşıyan, ana karakter kadınla birlikte kurulan cinsel bir birlikteliğin bir tarafı olan erkek cinsini sembolize etmiştir. Şeftali öyküde bir yan karakter gibi verilmiştir.

Öyküde “şeftalinin kadına, kadının şeftaliye karışması” durumu iki tarafından eylemde bulunmasını gerektirecek bir durumdur ve şeftali canlı bir varlık gibi öyküde yan karakter olarak var olmuştur.

“Yaprak ve Tüy Zamanları” adlı öykü ana karakterlerin bütünüyle doğadan olduğu bir öyküdür. Ardıç tohumunun dilinden kaleme alınan öykü ardıç tohumu ve ardıç kuşunun sıra dışı ilişkisini anlatır.

Ardıç tohumu, bir gün sırtından iteleyen rüzgarla bir kayanın oyuğuna sürüklenir ve ardıç kuşu buluncaya kadar kendinin kaya kovuğunda çürüyeceğini düşünmüş, aklına hayatını bir şekilde yitirmekten başka bir ihtimal gelmemiştir. Ardıç kuşuyla karşılaştıktan sonra ardıç tohumunun şunları söyler: “Benim gibi bir ardıç tohumunun kısacık yaşamında yapabileceği en iyi şey, dönüşümün kendisi olmaktır. Ne yazık ki sen gelene kadar bunu anlayamamıştım.” (DN, 51)

Ardıç tohumu hayatın kendisi için sunacağı imkanlardan habersiz bir karakter iken yaşadığı mucizevi değişimle hayatı değişmiş bir karakter olarak karşımıza çıkar. Ardıç tohumu başına gelebilecek her duruma ayak uyduracak, her şartı kabullenecek bir yapıda olduğunu kendi sözleriyle şöyle ifade etmiştir:

“Emin ol bu hallerden hangisi olsaydım yine de memnun kalırdım yaşamımdan. Çünkü öteki olmanın düşüyle , yaşadığım o anın gerçekliği arasında bir seçim yapmam gerekirse, yine elimdekini seçerim. Bugünün dayatılmışlığına düş gücüyle karşı çıkarak yalnızca aklımı tazeler, yine kendimi seyrederdim.” (DN, 52)

Ardıç tohumu kendi gerçekliğiyle barış içinde olmasıyla olgun bir insanın karakteristik özelliklerini taşıdığıın ipuçlarını vermiştir. Ardıç tohumu bu olgunluğa bir ardıç kuşunun onu düştüğü kaya kovuğundan midesine alıp bir dışkı olarak yeryüzüne bıraktığında tohumun bir ağaca dönüşmesiyle ulaşır. Ardıç tohumu tüm gerçekliğin ve kendi duygularının farkında, öz bilinci yüksek bir karakter olarak çizilmiştir.

Öyküdeki ardıç kuşu karakterine dair bilgileri ise ardıç tohumunun anlattıklarından öğreniriz: “Geldiğinde ne kadar aç, nasıl da yalnızdın. Dağların üstünde uçmadığın, dolaşmadığın yer kalmamıştı. Beni bulduğunda güzün en ışıklı saatlerindeydik. Gücenmiş, bitkin düşmüş, umudunu kaybetmemiştin.” (DN, 51)

Ardıç kuşu karakteri yaşamını sürdürmek için çalışan tüm canlılar gibi çizilmiştir. Ardıç kuşu ardıç tohumunda sebep olduğu dönüşümün farkında olmadan hayatını yaşayan bir karakterdir. Ardıç kuşu karakteri oldukça doğal bir karakterdir.

Kaygusuz öykülerinde kişiler kadrosu ağırlıklı olarak kadınlardan oluşsa da erkeklerin sayısı da azımsanmayacak derecededir ve iki cins arasında afaki bir fark görülmemektedir. Kaygusuz kadın karakterleri birçok farklı yönleriyle ön plana çıkarmıştır. Kaygusuz öykülerinde kadınları güçlü, yalnız, mutsuz, erkekler tarafından mağdur edilen, kendiyle savaşıyan, psikolojik sıkıntıları olan, içinde bir gizem taşıyan, toplumun eril bakışı altında ezilmiş gibi birçok şekilde görülmüştür. Kaygusuz, kadın karakteri anlatırken onları kutsamamış, kadınları iyi ve kötü özellikleriyle cinsiyetinden çok insani özelliklerini ön plana çıkarmıştır. Kaygusuz toplumun kadın üzerindeki baskısını kadın karakterler üzerinde hissettirse de bunu asıl mesele olarak işlememiştir.

Kaygusuz öykülerinde rastladığımız erkek karakterler yalnız, kaba, farkında olarak ya da olmayarak kadınları üzen, onları mağdur eden, hayata tutunmaya çalışan kişiler olarak karşımıza çıkar. Kaygusuz, bazı öykülerde erkek cinsini kadınları mağdur eden yönüyle ele aldıysa da öykülerin geneline baktığımızda erkeklerin çok olumsuzlanmadığını, erkek düşmanlığının görülmediğini söyleyebiliriz. Kaygusuz

erkek karakteri de kadın karakterler gibi daha çok insani yönleriyle ön plana çıkarmıştır.

Kaygusuz'un öykülerinde görülen çocuk karakterlerin, özellikle de *Esir Sözler Kuyusu* kitabındaki çocuk karakterlerin, Kaygusuz'un biyografisine ait izler barındığını söyleyebiliriz. Kaygusuz çocuk karakterlerde üzerinde çocuklara ait tüm insani duyguları yansıtmaya çalışmış, çocukları sadece tek bir yönden ele almamıştır.

Kaygusuz öykülerinde bitki ve hayvanlarında öykü kişisi olarak yer aldığını görürüz. Kaygusuz bitki ve hayvanlara insani vasıflar yükleyerek onlara da öyküde karakteristik özellikler kazandırmıştır. Bitki ve hayvan karakterlerinde insani duygular içinde verildiğini gördüğümüz öykülerde hayvan ve bitkiler kutsanmamış, kendi doğallığı içinde verilmiştir.

Kaygusuz öykülerinde kişiler kadrosuna genel olarak göz attığımızda ne bir cinsin ne de bir türün kutsandığını söylememiz mümkün değildir. Kaygusuz tüm karakterleri iyi ve kötü yönleriyle, kendi doğallığı içinde öykülerde kullanmıştır.

2.2.3. Sosyo-Ekonomik Durumlarına Göre Kişiler

İnsanlar içinde buldukları çevreye göre kimlik kazanırlar. Kaygusuz öykülerinde kişilerin sosyo-ekonomik durumlarına uygun bir şekilde çizildiği görülür. Yazarın öykülerinde toplumun orta tabakasına dahil olan yoğunluktadır. Dar gelirli kişiler ya kırsal bölgelerde yaşayanlar ya da kent yaşamına sonradan dahil olanlardır. Zengin insanlar öykülerde azdır.

2.2.3.1. Orta Halli Kişiler

Yazarın öykülerine baktığımızda kişilerin genelde orta tabakaya ait insanlardan oluştuğunu görürüz. Dolmuş şoförü, terzi, çöpçü, reklamcı, asker, polis, doktor, itfaiyeci, temizlik görevlisi gibi meslek gruplarından kişiler orta halli kişilerdir.

“Bir Dolmuş Şoförünü Sevmiştim” adlı öyküde her gün işe dolmuşla giden kadın karakter orta halli bir yaşam biçimine sahiptir. Kadın karakter içinde bulunduğu çevreyi şöyle anlatır: “Akşam yemeği için aldıkları tavuk kanatlarıyla, loto kağıtları, at yarışı kuponları, çeyrek altınlarıyla geldiler. Genç bir adam yanıma oturup deri taklidi çantasını dizlerine çekti.”(OY, 82)

Çevresindeki insanlar da kendi gibi orta hallidirler ve zengin olmak için para biriktirirler, şans oyunları oynarlar. Öykü kişisi de içinde bulunduğu koşullardan memnun değildir, her gün dolmuşla binmekten rahatsızdır.

“Hediyeler” adlı öyküde iş yerinde patronunun kendisine asılmasına rağmen bunu görmezden gelen karakter orta tabakada, işini kaybetmeme uğruna birçok şeye katlanan insanın iyi bir temsilidir.

Bir askeri lojmanda geçen “Yüzeysel Şeyler” öyküsü birbirine benzer ailelerin anlatıldığı bir öyküdür. Asker eşleri tıpkı birbirlerine benzer davranışlar sergilerler. Orta tabakaya ait bu kişiler bir yönüyle hem hayata karışmış insanlarken bir yönüyle de gündelik telaşa fazlasıyla kendilerini kaptırmışlardır.

“Sarı” adlı öyküde vefat eden Nazan bir terziye ve zorluklarla açtığı dükkanını, çok çalışmayla iyi yerlere taşımıştır. Nazan’ın evini giden anlatıcı karakter evin iç tasarımını gördüğünde bu evi bir terziye göre fazla estetik bulduğunu ifade etmiştir. Sınıfsal farklılık bu noktada ortaya çıkar. Orta tabakadaki bir insanın estetik değerlerden daha yoksun olduğu düşüncesi öyküde ön plana çıkar.

Orta halli insanların anlatıldığı öykülerde maddi gelirlerden ziyade daha çok davranışsal anlamda bir “orta sınıf” ön plana çıkar. Öykü kişileri içinde pek mutlu değildirler, genellikle yalnızlardır, ruhsal açıdan sıkıntı içindedirler, hayatın kendilerine sağladıkları koşullarını kabullenmişler ve sıradan bir hayat tarzını benimsemişlerdir.

2.2.3.2. Dar Gelirli Kişiler

Yazarın öykülerinde dar gelirli kişilere sıkça rastlamak mümkündür. Özellikle kırsal bölgelerde yaşayan öykü kişileri ve kente kırsal kesimlerden göç etmiş, çarpık kentleşme bölgelerine yerleşmiş öykü kişileri dar gelirlidirler.

“Ortadan Yarısından” adlı öyküde Tenekeçiler mahallesi şöyle anlatılır:

“BORNOVA’NIN yüksek mahallerinden Tenekeçiler ‘de, şurup gibi bir eylül sabahı, nereden geldiği belli olmayan kötü bir koku hissedilecekti. Başlangıçta kapı önlerine yığılmış çöplerde, kentin kuzeyinde yüzeye çıkan kanalizasyon sularından, yan mahallede lastik yakan Çingenelerden kimse şüphelenmeyecekti.”(SL, 11)

Öykünü geçtiği mahalle, Tenekeçiler, insanı yaşam standartlarının altında, kanalizasyon kokularının duyulduğu, çöplerin düzenli olarak toplanmadığı, sağlıklı yaşam koşulları olmayan bir mahalledir ve öykü kişileri dar gelirli insanlardan oluşmaktadır.

“Çitlembik Yiyen Ölüler” adlı öyküde annesinin mezarı başında dertleşen erkek karakterin, annesi şunları söyler:

“Söylesene, dünyada gecekonduda büyüyüp, düğünlerde darbuka çalan, aylarca gelmeyen babasının yerine evi geçindiren, bütün kavgaları durduran, kardeşlerine göre okullarını başarıyla bitiren, tezgah kurup ayakkabı satan, saç boncuğu dizen, hiç televizyon

tamir etmesini bilmezken kentteki bütün bozuk televizyonları toplayıp tamir ettirip üzerine kazancını koyarak teslim eden, annesini asla yalnız bırakmayan, üniversiteyi bitirip sayılı fotoğraf sanatçılarından biri olan, bir çok işyerinde ekiplerin başında yönetici olarak çalışan, şimdi ise büyük bir şirketin ortaklarından bir olan kaç insan var.”(OY,73)

Öykü kişisi dar gelirli bir aileye sahipken içinde bulunduğu şartlardan kurtulmak için çalışmış ve kendini başka bir noktaya taşımıştır. Fiziksel imkansızlıklar öykü kişisini motive etmiş ve onun “sınıf atlmasına” öncül olmuştur. Yoksunluk, içinde bulunduğu durumdan kurtulmak için tetikleyici bir unsur halini alır.

“Zilşan’ın Ayakları” isimli öyküde evlere temizliğe giderek ailesinin geçimine katkı sağlayan Zilşan yoksul bir çevreden gelmektedir. Zilşan öyküde şöyle anlatılmıştır:

“ÇANTASINDAN tanıyabilirler Zilşan’ı. Bazı kızlar çantasından belli olur.

Kırmızıdır. Temizliğe gidilen evden bir bayram armağanı – modası geçmiş eski bir eşya nasıl armağan olabilirse işte. Çantanın derisi pul pul soyulmaya başlamıştır. Askıları Zilşan’a göre fazla uzun olduğu için mecbur düğümlenir. O düğüm acıtır elbet kızın omzunu; morumsu derin bir oyuk yaratır. Düğüm düğümdür başka şeyler de. Uzun gelen etekler, bir iki numara büyük sutyenleri askıları, astarı eprilmiş paltolar... kat yerlerinden solmaya başlayan yoksul bir kızlıktır onunki. Dipdiri bir gövde her an sökülme tehlikesi içinde.”(DN,71).

Zilşan, öyküde adeta yoksulluğu üzerinde taşıyan biri olarak çizilmiştir. “Çok çirkindir, hem de ne çirkin! Yoksulluğun bir kızı köpekleştireceği kadar” ifadesiyle maddi durumun insanların hayatındaki önemi mecazlı bir şekilde anlatılmıştır. Şehirde yaşamasına rağmen alışveriş merkezine girmeye çekinen, Zilşan bir gün tüm cesaretini toplayarak alışveriş merkezine girmiş ve burada “yoksul” görüntüsü insanların onu aşağılamasına sebep olmuştur. Zilşan için bir travma olarak anlatılan bugün, Zilşan’ın psikolojisi alt üst etmiştir. Yoksulluğun insan hayatına yansımaları bu öyküde oldukça açık bir biçimde görülür.

“Selamete Kalın Hanımefendi” adlı öykü Tatlıcı Sokağı’nda geçmektedir. “TATLICI SOKAĞI öyle dar bir sokaktır ki ancak kedilerle çocuklar sığabilir” ifadesi sokağın sosyoekonomik durumu hakkında bize bilgiler verir. Birbirine yapışık evlerden oluşan sokak dar gelirli ailelerin yaşadığı, yaşam standartlarının düşük olduğu bir mahalledir. Adeta bir öykü kişisi kadar canlı tasvir edilen sokak, aynı zamanda bir öykü kişisi kadar yoksuldur.

Dar gelirli kişilerin yer aldığı öykülerde maddi imkanların öyküdeki birçok unsura da işlediği görülür. Yoksul kişiler içinde buldukları durumdan kurtulmak isterler ya da bu duruma alışmaya çalışırlar.

2.2.3.3. Zenginler

Kaygusuz öykülerinde zengin karakterlere pek rastlanmaz. Zengin bir karakterin yer aldığı tek öykü “Kılçık”tır. Bu öyküde bir iş adamı olduğunu anladığımız Kadir Bey, her öğlen yemeği için gittiği restoranda, en iyi şekilde ağırlanmaktadır. Ona hizmet eden garson Sezgin fazladan yevmiye almasına karşın Kadir Bey’in yeme alışkanlığından dolayı ona hizmet etmek istemez. Kadir Bey, tüm imkanlarına rağmen mutsuz, her öğlen tek başına yemek yiyen yalnız bir adamdır. Zengin olması onun doyumsuz olduğu gerçeğini değiştirmez ve boğazına takılan bir kılçıkla ölür.

Kaygusuz’un öykülerinde sosyo-ekonomik imkanlar öykü kişilerinin içinde buldukları çevreyi yansıtır. Öykülerde, maddi imkanlar insanların doğup büyüdüğü çevreyi oluşturarak insanların kişilik özelliklerini de büyük oranda etkilemiştir.

2.3. Zaman

Zaman kavramı geçmişten günümüze insan zihnini en fazla meşgul etmiş kavramlardan biri, belki de en önemlisidir. Bu kavram, sadece felsefenin değil, aynı zamanda, matematik ile fiziğin, hatta bilimsel gelişmelere paralel olarak diğer birçok disiplinin gündeminde yer almış, her disiplinin kendi bakış açısından değerlendirilmiştir (Tekin, 2018: 114). Zaman, birçok bilimin kendini anlamlandırma ve açıklama çabalarına rağmen insanlık tarihinde halen gizemini korumaya, hayranlık uyandırmaya ve kendi üzerinde düşündürmeye devam etmektedir.

Anlatmaya bağlı edebi metinlerde zaman önemli bir unsurdur. Çünkü bir işin, oluşun ya da durumun içinde gerçekleştiği, gerçekleşmekte olduğu ya da gerçekleşeceği bir zaman dilimi vardır. Bu nedenle anlatmaya bağlı edebi metinlerin zamandan soyutlanması mümkün değildir. Forster’ın “her romanda bir saat vardır.” (Forster, 2001: 68) ifadesi söylediklerimizi kanıtlar niteliktedir.

Mehmet Tekin, anlatı ister geleneksel, ister modern olsun, bir zamana tabii olduğunu ve oluş sürecini zamana bağlı olarak idrak ettiğini ve sanat eserinin “zamani” bir varlık olduğunu ifade etmiştir (Tekin, 2018: 18). Zaman kavramı edebi eserin içinde doğal olarak var olan bir unsurdur ve edebi metinlerde zaman diğer unsurlar gibi kurgulanarak ortaya koyulur. Mehmet Tekin zamanın önemini şöyle açıklamıştır:

“Anlatılan her şey zaman içinde vücut bulduğuna göre, romancı anlatı dünyasındaki roman kategorilerini mantığa uygun olarak biçimlendirmelidir. En azından biçimlendirmek zorundadır. Çünkü zaman, olayları doğrulayan, olayların, okuyucu zihninde gerçeği bir izle yerleşmesini sağlayan bir süreçtir.” (Tekin, 2008: 117)

Zaman tasarrufu edebi metinlerde çeşitli merhalelerden geçmiştir. Masal, destan gibi metinlerde pek belirgin değilken; öykü, roman gibi edebi metinlerde belirgin hale gelen zaman kavramının geçirdiği değişim serüvenini Jale Parla şöyle özetlemiştir:

“On dokuzuncu yüzyıl anlatılarında, pozitivist felsefeye uygun olarak daha çok düz-çizgisel zaman şemaları ve sebep-sonuç ilişkilerine yaslanan kurgulamalar egemen olurken, modernist anlatılarda zaman, birey psikolojisiyle; postmodernist anlatıda ise dille bağlantılı olarak kurgulanır.”(Aktaran: Çınar, 2013;157)

Mehmet Tekin’e göre zaman kavramı destan, masal gibi geleneksel anlatılarda vak’anın zihinlere taşınması için bir araçken, kendini soyut işaretlerle hatırlatması yetiyor asıl dikkat vak’aya, hikâyeye çekiliyordu. 17. Yüzyıldan itibaren birey merkezli bir modernleşme sürecine girilmesiyle beraber birey gerçeğine paralel olarak ‘saat’ gerçeğinin gündeme gelmesiyle zaman parçalanarak idrak edilecektir ve modern roman zaman kavramını yapı ve kompozisyon sorununa dönüştürecektir. (Tekin, 2018: 120-121)

Klasik romanın zaman anlayışı sınırları belli, geçmiş, gelecek ve şimdiki olarak kesin kategoriler halinde ayrılan ve bu kategoriler arasındaki geçişin belli kuralları dahilinde gerçekleşebildiği bir mekânîk düzeydeydi. Yirminci yüzyıla geldiğinde ise modern roman bilimin etkisiyle zaman anlayışı üzerinde büyük değişiklikler yapacaktır. Modern romancılar zamanı klasik romanda olduğu gibi birbirinden ayrı kesitler halinde sunmaktan vazgeçip geçmiş, şimdiki ve gelecek zamanı bir arada, iç içe kullanmaya başlayacaklardır.

İnsan doğası gereği karmaşık bir yapıdadır ve aynı anda üç zamanı bir arada yaşayabilir. Şimdiki zamanın içindeyken geriye dönüşlerle geçmişi hatırlayabilir ya da geleceği düşleyebilir. Zamanı psikolojik olarak algılar ve bilinçli bir seçimle zihninde şimdiki zaman içerisinde geçmişe ve geleceğe gidebilir, zamanın sınırlarını aşabilir.

Modern ve postmodern anlatıda zaman insan psikolojisi gibi karmaşık bir yapıya bürünür ve kronolojik olmaktan çıkar. Tekin, bu yeni zaman anlayışını “psikolojik zaman” olarak adlandırır ve bu bağlamda zamanın göstermekten çok, sezdirme cihetine gidildiğini ifade eder. 20. Yüzyılın romanın en belirleyici yeniliği değişken, dönüşümlü veya iç-içe zaman uygulaması olarak görülür.(Tekin;122-123)

Tekin’in psikolojik zaman’ı Korkmaz’ın ifadesiyle akronik (Korkmaz, 1991;142) zaman olarak da nitelendirilebilir. Akronik zaman iç içe geçmiş, değişkenli, kronolojik olmayan zamanı ifade etmektedir. Modern ve postmodern anlatılarda akronik zaman ile çokça karşılaşmaktayız.

Sema Kaygusuz öykülerinde zaman hem akronik zaman hem de kronik olarak kurgulanmıştır. Kaygusuz'un öykülerinde kronolojik sıraya uygun kurgulamalar yapıldığını da belirli bir kronoloji olmadan geri dönüş, bilinç akışı gibi tekniklerle ve çağrışım, rüya, hayal gibi vasıtalarla birçok zamanın iç içe geçtiğini görebiliriz.

2.3.1. Zamanın Kurgulanması

2.3.1.1. Akronik Zaman

Sema Kaygusuz'un öykülerinin bir kısmında akronik zaman anlayışı ile kurgulandığını görürüz. Bu öykülerde zaman kronolojik olarak ilerlemez ve zamanda sıçramalar görülür. Öykülerde yer alan geri dönüşler, hatırlamalar, çağrışımlar ve izlenimler öyküyü şimdiki, geçmiş ve gelecek zaman arasında sürükler.

Apaydın, akronik zaman kurgusuyla ilgili şu söyledikleri söylediklerimizi açıklar niteliktedir:

“Akronik zaman kurgusuyla kurgulanmış öykülerde birbirinden farklı iki anlatıcı ve iki olay zamanı vardır. Bu zamanlardan ilki hikâyenin şimdiki zamanıdır, diğeri de şimdiki zamanın dışında çoğunlukla da geçmiş bir zamandır. Bu öykülerde çoğunlukla şimdiki zamana dönülerek öykü bitirilir.”(Aktaran: Öztürk, 2018: 159)

Akronik zaman anlayışının olduğu öykülerde zaman çoğunlukla sezdirilen zihinsel bir algı olarak vardır. Kaygusuz birçok öyküsünde net bir zaman göremeyiz. Öykülerde zaman genellikle belirsizdir ve belirsiz ifadelerle verilir. Kaygusuz'un incelediğimiz kırk beş öyküsünden yirmi sekizinin akronik zaman kurgusu içinde olduğunu görmekteyiz.

Akronik zaman anlayışı Kaygusuz'un öykülerinin içeriği ile doğrudan alakalıdır. Kaygusuz'un hayata adapte olamamış, kafası karışık, psikolojik sıkıntılar yaşayan, düzenli hayat yaşamayan öykü kahramanlarının zihinsel devinimleri zaman algısına yön vermiştir. Geriye dönüş, bilinç akışı ve iç monolog gibi yöntemlerle zamanda kopmalar meydana gelir.

Ortadan Yarısından'daki “Üşüyen” öyküsü zamanın iç içe kurgulandığı bir öyküdür. Öyküde zaman ifadeleri çok az kullanılır. Yalnız bir kadının karşı binadaki kadını izlerken iç monologla kaleme aldığı öykü şimdiki zaman ile başlar. “Geçen hafta büyük bir fırtına vardı.” (OY, 12) öyküde belirsiz zaman ifadesinin geçtiği cümlelerden biridir ve bu cümleyle geçmişe geri dönüş yapılır. Öykü karakteri şimdiki zamanla bir anlatımı tercih etse de geçmişe dönerek şimdi ile geçmiş arasında gezinir.

Öyküde “Her sabah, başka bir insan oluyor” (OY, 12) ve “Her saat biraz daha solgunlaşan bir günlük çiçeklerden farksız.” (OY, 13) ifadeleri kadın karakterin

psikolojik durumunun zamanın kurgulanmasına yansıyan örnekler olarak gösterilebilir.

Öykü şimdiki zamana dönerek biter ve öykü sonunda karşı binadaki kadını izlediği düşündüğümüz anlatıcı öykü sonunda anlattığı kişinin kendi olduğunu görürüz. Kadın karakterin kafasının karışıklığı, kendine olan yabancılığı, hayata karşı adapte sorunları yaşaması öykünün zamanın akronik olarak kurgulanmasında etkili olmuştur. Öyküde anlatılanların zamanı belirsizdir ve öyküde ön plana çıkan kadının ruhi durumudur. Modern zaman anlayışı öyküde kendini gösterir.

Bir grup terapisini konu edinen Siyah Top adlı öykü şimdiki zaman ile başlar ve her hasta kendi sırası geldiğinde geriye dönüşlerle geçmiş zamana gider. “Her gece elleri ayakları bağlanan delikanlı” (OY, 21) defalarca intiharı denemiş dünyaya tutunamamış bir gençtir. Grup terapisine dahil olan bir başka kadın ise erkek arkadaşıyla geçmişte yaşadığı bir öğ anısını anlatmaktadır. Geçmiş ve şimdiki zamanın iç içe olduğu bu öyküde de zaman ifadeleri oldukça azdır ve öykünün ne zaman yaşandığına dair hiçbir fikir edinemeyiz.

“Dilenci” adlı öyküde ihtiyacı olmadığı halde dilenen Berfu’nun niçin dilendiğini öyküdeki geri dönüşlerle anlarız. “Yalnız bir çocukken, ellerini ucu kızdırılmış iğneler batıran, yaşlı, buruşmuş, kokmuş, babaannenin sağken de ölüyken de naftalin kokan tülbentleri yaktığı gün” (OY, 39) Berfu’nun annesini, yeni doğmuş kardeşini ve babasını çıkan yangında kaybedeceğini kestirememesi ve geçmişte yaşadığı bu travma Berfu’nun dilencililiğinin arka planını göstermesi öyküde şimdiki zaman ve geçmiş zaman iç içe verilmesiyle mümkün olmuştur. Öyküde belirli zaman ifadeleri yoktur.

“Çöp Torbası Evren” adlı öyküde Tanrı kendini asmadan önceki haliyle konuşur. Bu öyküde zaman dışına çıkılır geçmiş, şimdi ve gelecek zaman iç içedir. Öyküde zamanlar içinde geçişler vardır.

“Çitlembik Yiyen Ölüler” adlı öyküde annesinin mezarını ziyarete giden bir genç erkeğin annesinin mezarı başında annesiyle konuşması anlatılırken geriye dönüşlerle geçmiş ve şimdiki zamanın iç içe geçtiği görülür.

Annesinin öldüğü güne dair geriye dönüşler yapan oğul “Geçtiğimiz yıl bir kızla tanıştım.” (OY, 66) cümlesiyle annesine başına gelenleri anlatır. Öykü geriye dönüşlerle geçmiş zamanda seyrederken mezardan annenin çıkmasıyla birlikte şimdiki zamana dönüş yapılır ve öykü şimdiki zamanla biter. Öyküde geriye dönüşlerle gençliğin çocukluğuna kadar döner ve öykü uzun bir zaman aralığını kapsar.

“Bir Dolmuş Şoförünü Sevmiştim” adlı öyküde ise her gün aynı insanların bindiği bir dolmuşta seyahat eden bir kadının bir gün dolmuşta tacize uğraması şimdiki

zamanda anlatılırken kadın karakterin bilinç akışı tekniğiyle geçmişe dönmesi ve hatıralarını anlatmasıyla akronik bir zaman kurgusu ortaya çıkar.

“Ablamı istemeye gelen eniştemin utangaç, tedirgin yüzünü koruduğu için, babamın kaçamak çimdikleriyle annemi yatak odasına sürüklerken gördüğüm tutkun bakışları olduğu, dayımın öbür mahalleden kaçırdığı kızı terasta sabaha kadar seyrederek içen gözlerini taşıdığı için. Ben onu, yıllar önce terk ettiğim Çanakkale’deki akrabalarım benzediği için seviyorum.” (OY, 85)

Öyküdeki karakterin iç konuşmasıyla aktarılan öyküde bilinç akışı tekniğiyle hatıralara döner ve öykü şimdiki zaman içinde geçmişe doğru bir yolculuk yapar.

“Nehir’in Gelmediği Yer” adlı öykü şu ifadelerle başlar: “Nehir gelmiyormuş.” “Nehir neden gelmiyor?” “Nehir bizimle gelmeyecek!” “Burada kalacakmış.” (OY, 89)

Öyküdeki bu ifadeler öykünün dört farklı yerinde tekrar edilmiştir. Üç zaman ifadesinin de kullanıldığı öykü büyük bir fırtınanın kopacağı ve yaşadıkları adayı yok edeceği düşüncesiyle herkesin adayı terk etmeye hazırlandığı sırada Nehir’in gidenlere katılmayacağı haberiyle başlar.

“Yola çıkmadan önce hazırlanan her valiz, kullanılma olasılığı kuşkulu eşyalarla dolu. Yıllardır giyilmeyen ceketler, herhangi bir davet için saklanmış buruşuk tafta tuvaletler, banyo terlikleri, sandıktan çıkmış lifler, hiç kullanılmamış yedek iç çamaşırlar, çoraplar, acil durumlarda gerekebilecek ilaçlar, valizde sırayla yerlerini alıp ağırlaşıyorlar.” (OY, 89)

Şimdiki zaman ile kurulmuş olan cümlelerin hemen ardından öyküde zamanın geleceğe doğru bir sıçrayış yaptığını görürüz.

“Onlar zaten geri gelmeyecekler, çok önemli mal varlıkları olarak sürüklenip gidecekler; yolculuğun ilk saatlerindeki huzursuzluğu, yarı uykulu sakinliğe bırakarak, sonunu bilmedikleri, ama çok önceden belirlenmiş kaderlerine doğru yol arkadaşlarıyla birlikte sallana sallana gidecekler.” OY, 89)

Gelecek zaman içerisinde seyreden öykü birden geçmiş zamana sıçrar:

“Kadınlar, erkekler, terleten, titreten, zıplatan heyecanlarıyla birlikte banyoya girdiler. Yolculukta temiz olmak gerekir diye son şampuanları sonuna kadar tükettiler. Tıraş sabunları, yedek havlular, jiletler, pudralar, makyaj takımları pedler toplandı sonra. Gidecekler...evlerini dağıtıp talan ederek.” (OY, 90)

Öykü boyunca geçmiş, gelecek ve şimdiki zaman arka arkaya karışık ve iç içe biçimde kullanılmıştır. Öykü insanın karışık zihin yapısı içinde üç zamanı da bir arada düşünebileceğini ve bu zamanlar arasında hızlıca geçiş yapabileceğini gösteren

başarılı bir örnektir. Geçmiş, şimdiki ve gelecek zamanın bir arada kullanılması zamanın öykü içinde genişlemesine ve yayılmasına sebep olmuştur.

“Koza” adlı öyküde bir ihtiyar adamın son nefesini verirken yanında olan gelini Nazan, baba ve oğulun arasında kalmış ikisinin de kendine olan aşkının farkındadır ve öykü geçmiş ve şimdiki zaman arasında ilerler. Oğul “Nazan’ı, babasının aşkına rağmen çalmıştı.” (OY, 106) cümlesiyle geçmişe gittiğimiz ve babası öldükten sonra cenaze töreniyle birlikte şimdiki zamana dönüş yapılan öyküde birden fazla zaman birlikte kullanılmıştır.

Sandık Lekesi adlı kitaptaki “Ortadan Yarısından” adlı öyküde geçmiş zamanda yaşanan bir olay okuyucuya aktarılırken hikayenin geçmişte yaşanmasına rağmen anlatımın çizgisel bir seyir izlemediğini görürüz. Mahalleye yayılan kötü kokunun tasviriyle başlayan öyküde geçmiş zamana giderek kocası Ömer Bey’in vücudunun ortasından çürümeye başlamasına sebep olan şeyin bir ay önce yaptığı menemen olduğunu kendi ağzıyla anlatır:

“Bir ay önce başladı komşum. Bir sabah kalktım, söylemesi ayıp evde bir gram kahvaltılık kalmamış. Ne yağ var, ne zeytin... Önceki gün tansiyonum fırladıydı da pazara çıkamadıyım. Herif kızacak diye alelacele koydum çayı. Dedim en iyisi menemen yapmak. İçine biraz maydanoz doğradım, bir baş soğan, azıcık da peynir kalmıştı. Söylenmesin diye iyice pişirdiydim ateşte. Getirdim sofraya, ortadan ayırdım koydum önüne, yarısını ben yedim yarısını o.” (SL, 12)

Öykü bu geriye dönüşlerle Ömer Bey’in yavaş yavaş çürüyerek ölmesini anlatırken öykünün sonunda bütün olanların başlamasına sebep olan o sabahın gecesi verilerek zamanın seyriyle oynanır. Ömer Bey’in ölümüyle biteceğini düşündüğümüz öykü son paragrafta geriye dönüşle kendi sırrını verir:

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

Gülümser bir gece önceden kendisine olacıklara dair verilen mesajların hiçbirini duymamıştır. Son paragraftaki geriye dönüşte Gülümser Hanım Teyze’nin hayatından ve evliliğinden pek memnun olmadığını görürüz. Öykünün son paragrafı öyküyü farklı yorumlamalara açık hale getirmiştir.

“Kadın Sesleri” adlı öyküde evli bir adama aşık bir kadının adamın karısını merak edip ona ulaşmak için yaptığı basit bir numara üzerine kurgulanmıştır. Telefon konuşmasının diyaloglar olarak verildiği öykü genel olarak kronik bir sıralamayla ilerlerken kocasının bir aşığı olduğundan beri kendisiyle ilgilenmediğini söyleyen kadına “Aşık mıdır ona?” (SL, 40) sorusunun yöneltmesiyle geriye dönüş yaşanır. Evli kadın soruyu şöyle cevaplar:

“Deli gibi aşıktır. Sevdiğinde bir hayvana dönüşür benimki. Pençeleri çıkar, gözleri büyür, omuzları bir dağ gibi yükselir üstünde. Öpülmedik bir yerimi bırakmazdı ilk yıllar. Ne nazı vardı, ne kabalığı. Gözümün ışığına dikerdi gözlerini, en güzel sözleri bulup söylerdi” (SL,

40)

Geriye dönüşle geçmişe gidilen öyküde zamanda sıçramalar yapılır ve bir telefon görüşmesi kadar sürmesini beklediğimiz zaman geriye dönüşlerle genişler.

“Oğul” öyküsü “HER ŞEY O AKŞAM OLDU.” (SL, 43) ifadesiyle başlar. Öykünün doğrudan zaman ifadesiyle başlaması Kaygusuz’un öykülerinde sıkça rastlanan bir durum değildir. Öykünün akşam saatlerinde yaşanan bir olaydan meydana geldiğini bilsek dahi olayın yaşandığına dair net bir tarih yoktur. Akşam herhangi bir akşamdır.

Köyden bu saatlerde bir kamyonun uzaklaştığını gören anne oğluna bakar ve onun halen fasulyeleri ayıklamaktaki becerisizliğini görür. Anne o an kararını verir ve oğluna hemen bir bohça yaparak onu kamyonu bindirir. Öykünün son cümlesi şöyledir: “Çocukken sorduklarını tekrar anımsadı: Aladağ’ın arkasında ne var ana?” (SL, 45) Öykünün son cümlesiyle geriye dönüş yaşanmıştır. Öykü zamanı genişler ve öyküdeki oğul karakterinin çocukluktan beri bu köyden dışarı çıkma isteği olduğunu görürüz.

“Sarhoştuk Yıldızların Altında” adlı öyküde iki arkadaşın bir meyhanede eski günlerini yad etmeleri konu edinilir. Öykü Kemal ve Muhsin’in geriye dönüşlerle birbirlerine eski günlere dair hatırlatmalar yapmalarıyla devam eder:

“ “Ne geldi aklına söyle?” Muhsin şemsiyeyi döndüre döndüre sallamış eski günlerin gülünç tokadını, “Ulan Kemal, sen ne sulu gözlü adamdın ha, baban seni kahvede bezik oynarken yakaladıydı da nasıl da ağlamıştın çocuk gibi.”(SL, 48-49)

Öyküdeki geriye dönüşler öykü kahramanları Kemal ile Muhsin hakkında daha fazla bilgi sahibi olmamızı sağlamıştır ve öykünün zamanını geçmiş ve şimdi arasında dönüşler yaparak uzatmıştır.

“Sarı” adlı öyküde bir arkadaşının ölümü ardından cenaze evine giderken sarı güller götüren kadın anlatıcının ağzından geçmiş zaman kipi kullanılarak anlatılır. Birden hastalanan ve gün gün ölüme giden terzi Nazan’ın odasına misafiri götüren

Nazan'ın teyzesi geriye dönüşlerle bize Nazan'ın geçmişini anlatarak onu daha iyi tanımamıza olanak sağlar:

“Bir makineyle sabahtan akşama kadar yemeden içmeden çalışırdı. Saçlarını yıkamaya fırsat bulamazdı bazen. Paça kıvırmak, fermuar yenilemek, subay karılarına, öğretmenlere bir gecede etek dikmek... terziliğin bütün angaryalarını yaptı. Bir yıl bitmeden butiğe geçti. Çok hırslıydı çok. O hepimizin hayatını değiştirdi. Hepimizin...” (SL, 55)

Geriye dönüşler öykü boyunca devam eder ve öyküde sarı renginin Nazan'ın hayatını etkileyen bir gizemi olduğunu öyküdeki geriye dönüşler sayesinde anlarız. Öyküde zaman geriye dönüşler ile genişletilmiştir. “Yülerzik” adlı öykü insana seslenen ve onu telkin eden bir dille başlar ve zaman ifadelerinin yanında bir dilek, istek bildiren kiplerde fazlasıyla kullanılır. Öykü yülerzik bitkisini bulmak için yola çıkacak bir insana seslenir: “Onu görünce değişeceksin. Aklına bir görüntü daha eklenecek. Bir tane daha yeşil bulacaksın. Onun varlığı sana bir nadirliği daha kanıtlayacak. Ama o, sen olsan da olmasan da değişmeye devam edecektir.”(OY, 59) Öyküde gelecek, geçmiş ve şimdiki zaman iç içe kurgulanır.

Sandık Lekesi adlı kitaptaki “Kırlangıç” öyküsü anlatım sürecinin kurguya dahil edildiği post modern özellikler gösteren bir öyküdür. Bu öykünün geçtiği zamana dair şu ifadeler kullanılır: “Kırlangıç sürüsü Afrika çölleri aşarak gelmişti. Bahar henüz kızarmamış, buharlaşmamıştı. Akşamlar hala serin, gelincikler diriydi. O mevsimde birçoğunun kasıkları kaşınır, benimse ellerim ısınır yalnızca. Yün çoraplardan, atletlerden, beni bu sıcaklık kurtarır ancak.” (SL, 82)

Anlatıcının ağzından kaleme alınan öyküde bir bahar mevsiminde kırlangıç sürülerini gören yazar kırlangıçların öyküsünü yazmaya da o zaman karar vermiştir. Öykü kırlangıçları gören yazarın hayal dünyasında kırlangıçları kurgulamaya başlamasıyla devam eder: “Sonra aklıma yeni bir şey geldi. İki farklı göç yolundan gelen iki ayrı tür kırlangıcı, fayansları etil alkol kokan bir laboratuvara koymak...” (SL, 83)

Anlatıcının öyküyü bir hayal olarak kurgularken geçmiş ve şimdiki zaman içerisinde sıçramalar yapmıştır. *Doyma Noktası* adlı kitaptaki “Sandık Lekesi” öyküsü de akronik zaman kurgulamasının başarılı örneklerinden biridir. Ferhan adlı karakterin çocukluk yıllarını geçirdiği mahalleden arabasıyla geçerken geriye dönüşlerle çocukluğunda iz bırakan olayları bir bir okuyucuya anlatmasıyla kurgulanan öyküde zaman geriye dönüşlerle genişlemiştir.

Geriye dönüşler zamanın genişletilmesinin dışında öykünün ana temasına hizmet eden bir görev haline gelmiştir. Ferhan'ın çocukluk arkadaşlarını ölümleri geriye dönüşlerle verilmiş ve kentin insanı yutan aç hali çocuk ölümleri üzerinden anlatılmıştır. Öykü, geriye dönüşler üzerine kurulmuştur demek yanlış olmaz.

“Yaprak ve Tüy Zamanları” adlı öyküde ardıç kuşu ardıç tohumu arasındaki ilginç döngü ardıç tohumunun ağzından bir iç konuşma gibi anlatılırken zamanda geriye sapmalar yaşanır. Öykü ardıç tohumunun ağaçtan ayrılıp yere düştüğü ve çürümeye yüz tuttuğu bir anda ardıç kuşuyla karşılaşmasıyla başlar. Öykü geriye dönüşlerle ardıç tohumunun ağacından düşme anını anlatır:

“Düştüğüm dalı anımsamıyordum. Tek bildiğim sırtımdan iteleyen rüzgarla döne döne bir kayalığa indiğim. Ben yuvarlandıkça bir tok'lama, bir tın'lama yayılmıştı havaya. Kabuğum öyle sertti ki hangi taşa değsem, havyanlar, bir avcının topuğundan sanmıştı sesimi.” (DN, 52)

Ardıç tohumu ağaçtan düştükten sonra ardıç kuşunun kendini bulduğu ana kadar yaşadıklarını geriye dönüşlerle anlatmış ve daha sonra ardıç kuşunun kendini bulduğu andan sonra yaşadığı serüvenin anlatılmasıyla öykü sona erer. Zamanda sıçramalar yaşanmış ve geniş bir zaman aralığını anlatmıştır.

“İnsan Dipleri” adlı öyküde birbirini çok tanımadan ilişki kuran kadın ve erkeğin birlikte dağ otelinde yaşadıkları cinsel ilişki ardında kadının yatakta adamın ayaklarını görmesi ve tiksinişle başlayan öykü geri dönüşlerle geçmişe gider.

“Adam, odaya loş, romantik bir hava katan kalın perdeyi aralayarak, karşıdaki ağaçlık tepeye uzun uzun baktı. Kaç zamandır buraya gelmeyi planlıyordu. Aylarca sevdiği kadının köpük köpük bir yatağa mahmur bir ten yorgunluğuyla gömüldüğü anı düşlemişti. Onun derinliklerine dalarak dipten büyükçe bir inci ışığı çıkartmayı ve şimdi karşısında duran tepeyle özdeşleşerek bir gönenç yaşamayı istemişti...” (DN, 68)

Öyküdeki geriye dönüşlerle adamın ve kadının ilişkiye bakış açılarına dair daha çok bilgi ediniriz:

“Odaya girer girmez aklıktan ölüyormuşçasına birbirlerine yapıştıkları için, boyunlarından sıyrılan kazaklar, iplik çitirtilarıyla sökülen gömlekler, açılmak bilmeyen kopçalı şeyler odanın her bir yanına dağılmıştı. Az önce, yeraltından gelen kaynak sulara dalmışlar, uzun süre soluk almadan öpüşmüşler ve soluksuz kaldıkları o baş döndürücü anın bitimsiz bir zaman olduğu yanılışı içinde, tatlı bir sarsıntıyla birbirlerine bakmışlardı.” (DN, 69)

Öyküde çizgisel bir zaman seyrine sahip değildir öyküde geriye dönüşlerle zaman ileriye ve geriye sapmalar yapılarak kurgulanmıştır. “Çalıntı Yürekler” adlı öykünün büyük bir bölümü geriye dönüşle aktarılmıştır. Yaşlı bir adamın güçten düştüğü ve yaşama en ufak bir istek duymadığı bir görüntüyle başlayan öyküde geriye dönüşlerle “bir yıl önce aynı böyle güneşli bir günde nikâhlanmış” (DN, 77) olduğunu ve genç karısı Zeynep’in hayatında ne gibi değişiklikler yaptığını, Zeynep’le olan evliliklerinin bir yardımlaşmadan başka bir şey olmadığını ve Zeynep’in iştahlı ve yaşam dolu olmasının İlyas’ı nasıl gündün güne erittiğini bu uzun geriye dönüşler ile kavrarız. Hikâyenin özü geriye dönüşlerde saklıdır.

“Sülün” adlı öykü genç bir erkek tarafından bir sülünü avlama sahnesiyle başlayan öyküde geriye dönüşlerle genç adamın her bahar sülün avlamaya niçin gittiğini ve sülünün gencin hayatında çocukluktan kalma bir imge haline dönüştüğünü anlayabiliriz. Öykü geriye dönüşlerle gencin sülünü avlayıp bir yemek yapacağı zaman aralığından çıkararak çocukluğuna kadar gider. Zaman geriye dönüşlerle genişler.

“Çöpçüler” adlı öykü her sabah işlerini yapan monoton bir hayat süren iki çöpçünün bir gün çöpleri boşaltırken karşılaştıkları kesik el üzerine düşüncelere kapılırlar. Hasan ve Celal’in eli gördükten sonraki düşünceleri şöyle aktarılır:

“Eli görünce Hasan’ın midesi bulanır. Gördüğü şeyin gerçek bir insan eli olduğunu havludaki kana bakarak ancak birkaç saniye içinde kavrar. Kendini bildiğinden beri tanıdığı bütün kadın ellerini anımsar. O ellerden biri içlerinden uzanarak boynuna sarılır. İlk sözlüsü Ayşegül’ün elidir bu. Askerdeyken yolunu gözlemeyen, onu mektupsuz bırakıp gece uykularını bölen , dünyada başka adam yokmuş gibi gidip av arkadaşı dayı oğluluyla evlenen, çekik gözlü sevgilisini anımsar. Celal’se eli bir ele benzetemez pek, hayvan ölüsü gibi bir şey sanır ilkin. İnsan gövdesinin en maharetli parçasının böyle yalvarırcasına kasılacağına inanmak istemez. Birdenbire hiç yeri yokken Lütfiye gelir aklına. Bir kez bile onu kucağına oturtmayan, en ağır yükleri ona taşıtan, onu hep gezmelerde unutan, pazarlarda yitiren annesini anımsar.” (DN, 95-96)

Çöpten bulunan el Hasan ve Celal’e çağrışımlarla geçmişi hatırlatmıştır. Zaman geriye dönüşlerle gündelik hayatın dışına çıkar ve genişler.

Esir Sözler Kuyusu’na adını veren öyküde, babaannesine “Her öğlen üç tas yemek“ (ESK,17) götüreren bir kız çocuğunun ağzından kaleme alınmıştır. Öyküdeki geriye dönüşlerle babaannenin hikayesini öğreniriz:

“Bana hep bir yılandan söz eder. Eskiden bu yılan her sabah evin taş döşeli avlusuna gelir, başını dikleştirip tıslayarak kimsenin dilini çözemediği bir hikaye anlatırmış. O zamanlar ev kalabalıkmiş tabii, babaannem küçüçükmiş ve harfi harfine anlarmış yılanın dediklerini.” (ESK, 17)

Babaannesinin yılanlarla olan ilginç ilişkisini geriye dönüşlerle öğrendiğimiz ana karakterin babaannesine yemek götürmek için farklı bir güzergahı tercih ettiği bir gün yaşadıkları kendi ağzından anlatılırken öykünün sonundaki ifade öyküye dair önemli bir bilgi verir: “Meğerki babaannem öleli yıllar olmuştu.” (ESK, 24)

Öykü boyunca bütün olup bitenin aslında ana karakterin hayal dünyasında kurduğunu ve zamanın bu dünya içerisinde sıçramalarla kurgulandığını görürüz.

Esir Sözler Kuyusu adlı kitaptaki “Sessizlikler” öyküsü akronik zaman kurgusunu görebildiğimiz bir başka öyküdür. Bir balığın güzelliğinden etkilenip onu satın alan Sema adlı karakterin balıkla kurduğu ilişkinin anlatıldığı öykü Sema’nın

ağzından kaleme alınmış ve bilinç akışı gibi tekniklerle zamanda sıçramalar yaşanmıştır. Öyküde balığı anlatan Sema:

“Önce bir kavanoz buldum en büyüğünden. Şeker kavanozu ne kadar büyük olursa işte. Solungaçları eteklikleri andırırdı, fırfırlı felan. Önce bir gözünü dönerdi, sonra öbürkünü. Pek geç anladım balık beni görmüyordu.” (ESK, 42)

Sema karakteri balığını anlattığı sırada okları yavaş yavaş kendine çevirir ve kendi iç konuşmasıyla okuyucuya içinden geçenleri ifade etmeye başlar:

“Camin, suyun saydamlığı yetmiyor kararı algılamakta. Kavanoza tık tık vurduğumda suya yem düşeceğini biliyordu; başını yukarı kaldırınca bir elin devasa gölgesini izliyordu patlak gözleriyle yuvalarında. Sevmek miydi benimki acımak mı anlamadım? Hüzündü sessizliği. Ben de o hüznü emiyordum balıktan; kendiminkinin ne tür olduğunu bilmemektendi açlığım. Yoksa balığa ne gerek. Oturursun yatağında. Kitaplığında, babanın dilini çözemediğin tarih kitapları. Bön bön bakarsın meşin ciltlere. Kimse şunu okumalısın, demez sana. Oturur yazarsın, nesi güzel bilmeden. Yazarsın, yazarsın bir sürü kanlı şey.” (ESK, 42)

Öykü Sema karakterinin zihninde geçenleri bir iç konuşma haliyle okuyucuya sunması zamanı da etkilemiştir. Zaman kendi seyrinden çıkar.

“Zaman algısı, şiirsellik/ritim, dil tutumu, bakış açısı farklılığı, bilinç akımının en ayırt edici özellikleridir. Bilinç akımında bireyin çeşitli zaman dilimlerindeki zihinsel izlenimleri bir bilinçlilik düzeyinde anlatılır. Bu yaklaşımda olaylardan çok izlenimlere, bedenden çok ruha, genişlemek/çoğaltmaktan çok derinliğe, yaşantı zenginliğinden çok deneyimlere önem verilir. Yazar; kahramanın hayatı, nesnelere, etrafında gördüğü şeyleri nasıl algıladığını, bir bilinç yansıması eşliğinde aktarır.”(Aktaran; Öztürk, 2018:142)

Necip Tosun’un da ifadesinden hareketle kahramanın bilinç akışı tekniğiyle kendi bilinci içinde okunmaya başlanır:

“Bazen anneme en tehlikesizleri okuyorum. Kaygıyla geriliyor yüzü, üzülüyorum. Beğeni ile korku arasında büyüyüp küçülüyor burun delikleri. Yok bir şey, diyorum. Hepsi uydurma. Oysa insan eline almalı harfleri önce, kendi bağına damgalayıp sonra yazmalı. Handiyse tükürük üretir gibi benimki. Durmadan. Genzimde biriktirip ya yutuyorum hepsini, ya da boşluğa sallıyorum.”(ESK, 42)

Bilinç akışına sık sık başvuru olan öyküde zaman sekteye uğrar, kırılır zamandan kopmalar yaşanır. Öyküde birden fazla zaman iç içe kurgulanmıştır.

“Kayıp” adlı öykü bir çocuğun ağzından kaleme alınmıştır. Lojmanda ailesiyle birlikte yaşayan kızın komşu çocuğu olan Suat’ın aralıklarla sürekli kaybolmasını konu edinen öykü yine Suat’ın ortadan kaybolduğu bir sırada onu herkes onu

aramaktadır. Öykü geçmiş zaman seyrinde devam ederken “Yaz gecelerinin en güzel yanı ateş böcekleri... Ateş böcekleri oldukça korkmuyoruz karanlıktan.”(ESK, 48) ifadeleriyle zaman sekteye uğramıştır.

Soyunuk adlı öykü rüya ile gerçeğin iç içe geçtiği, birbirine karıştığı bir öyküdür ve zaman da iç içe bir özellik gösterir. Toplum içinde kendini çıplak hisseden birinin hissettiği utanç ve ruh durumu iç monolog ve bilinç akışı teknikleriyle zaman da sıçramalar yapılmıştır:

“Herkesin işi gücü var aynı benim gibi ve herkes bir yana savurmakta kendi bedenini ruhlarımız arkadan yetişiyor hayata yere düşürdüğümüz ukdeleri toplaya toplaya bir ruhun gözle görünür en dokunaklı halidir saydam eliyle bir ümidi kavraması şimdi hiçbiri anlamayacaktır bunu kim bu soyunuk neyin nesi diyecekler bu çıplağın bu cırcıplığın ve bu cırcıplığın giyinik gövdesini yitirdiğini yarım akıllı konuşkan öbekler anlamayacaklar üstelik anlata anlata bitiremeyeceklerdir bu akşam bir kızın nasıl da soyunuk durduğunu ve hiç konuşmadan bön baktığı kalabalığa” (ESK, 52)

Öykü sayıklamalar halinde kaleme alınmıştır ve zaman iç içe kurgulanmıştır. Zamanlar arası geçişkenliğin sıkça kullanıldığını görürüz, öykünün rüya ve gerçek hayat arasındaki kurgusu zamanını da etkilemiştir.

Sen Çalmadan Önce adlı öykü şehrindeki ödül törenlerini hiç kaçırmadan gitmeyi kendine iş edinmiş Selahattin Bey’in hikayesi anlatılırken zaman çizgisel bir süreç olarak değil de geriye doğru sapmalar ve sıçramalarla şeklinde kendini var etmiştir.

Zilşan’ın Ayakları adlı öyküde metropol bir kentte varlık mücadelesi gösteren Zilşan’ın hikayesi kronolojik bir biçimde anlatılırken hikayede bazı boşluklar bırakılır. Öykünün sonunda Zilşan’ın kardeşinin askerdeki ağabeyine yazdığı mektup ile öyküdeki boşluklar doldurulur. Mektup geriye dönüşlerle öyküyü akronik bir özellik katmıştır.

2.3.1.2 Kronik Öyküler

Öykü türünün tipik özelliklerinden biri de zamanı kısaltması, daraltmasıdır. Aytaç’ın da ifadesiyle: “anlatıcının merceğine hayattan bir kesit alıp kısa bir zaman parçası içinde küçük şeylerde bütünü anlamını hissettirmeye çalışması” da (Aytaç, 1991: 242) öykü türüne has bir niteliktir. Modern öyküde zamanın olayların başlangıcından sonuna kadar geçen sürenin kısaldığını, öykünün dar bir zaman aralığını kapsadığını, hayattan kısa bir kesiti yoğunlaştırarak sunma eğiliminde olduğunu söyleyebiliriz.

Kaygusuz’un akronik zamanlı öykülerinin yanında kronik bir akışı takip eden öykülerinin de olduğunu görmekteyiz. Kronik zamanlı öykülerinin birçoğunda modern

öykünün an'ı yansıtma fikrine sadık kaldığı görülür. Kaygusuz kronik zamanlı on yedi öyküsünden bir iki tanesi hariç büyük bir çoğunluğu birkaç saati kapsayan dar zamanlı öykülerdir. Bu öykülerde özetleme tekniğine başvurulduğunu söyleyebiliriz.

Kaygusuz'un öykülerindeki zamanın neredeyse hiçbir zaman belirli olmaması öykülerin geçtiği zaman aralığı hakkında net bilgilere ulaşmamızı engeller. Kaygusuz'un kronik zamanlı öykülerinde öykünün ne kadar süre içinde yaşandığına dair net bilgiler elde edemeyiz ama bunu tahmini olarak hesaplayabiliriz.

Ortadan Yarısından adlı kitaptaki Yılanlar öyküsü Kaygusuz'un kronik zaman akışlı öykülerinin içinde en uzun zaman aralığını kapsayan öyküdür. Çocukları olmayan kadınların şifayı yılan yumurtası içerek bulacaklarına inanmaları sonucu yılan yumurtalarının peşine düşmeleri kronolojik bir akışla anlatılır:

“ ‘Tek şifası budur,’ dediler diye dağlara gittiler. Güneşin yaktığı, susuz dudaklar gibi rüzgara deşip çatlayan tepelere vardılar. Çalılar, kemikli ellere benziyordu. Kuytulara, kendilerinden daha kuytu deliklere girdi kadınlar. Gölgelelerin dibe vurduğu saatte uyuyan yumurtaları buldular. Yılanların yumurtasını; yılların serin, özenle dokunmuş haznesinde bekleyen kıvrımlı akıntıları içtiler.” (OY, 30)

Kadınlar içtikleri yılan yumurtasıyla hamile kalır ve bu hamilelik süreci “Kadınların karnı büyüdü. Bal, süt aşerdiler. Bala, süte doyamadılar çanak çanak.” (OY, 31) gibi cümlelerle özetlenerek anlatılmıştır.

Öyküde net bir zaman ifadesi yoktur ve özetleme tekniğiyle kadınların doğum yaptığı zamana varılır: “Bahar sonu bir zar sıyrıldı kadınlardan.” (OY, 31)

Zaman ifadesinin geçtiği tek cümle kadınların bahar ayında doğum yaptığını anlatır. Öykü kadınların yılan yumurtası içip hamile kalması ile başlayıp bir bahar ayında doğurmasıyla son bulur ve buradan tahminen dokuz aylık bir süreç olduğunu çıkarabiliriz.

“Televizyon Çocuklarım” adlı öykü reklam ajansında çalışan bir kadının yeni açılacak televizyon kanalı için genç yetenekler seçme sürecini anlatan öykü kronolojik bir akışta seyrediyor. Yeni genç yetenekler seçme, onları eğitme, yayın müdürü ve patron için deneme çekimleri yapma, kimlerin seçildiğini adaylara açıklama ve seçilenlerin kanalda yapacakları ilk programın canlı olacağını öğrenen reklamcının endişelenmesi, işi bırakması, çocukları eve davet edip onları yüreklendirmesi ve genç yeteneklerin canlı yayına çıktıkları andaki yaptıkları öyküde çizgisel bir akışla verilir. Öykünün zamanına dair net bir şey söylemek mümkün değilse de birkaçı kapsadığını tahmin edebiliriz.

“Azrail” adlı öykü bir kadın ve erkeğin birlikte çıktıkları bir sal gezisinde yaşanan olayları anlatan birkaç saatte hatta dakikada gerçekleşen bir öyküdür.

Zamanın kronolojik olarak seyrettiği öyküde kadının suda kendi yansımasına baktığı ve yansımasının onunla konuştuğu sırada adam tarafından öldürülmesiyle sonlanır. Öyküdeki zaman belirsizdir.

“Sarhoş” adlı öykü “yazın en boğucu günü”nde (OY, 77) kendini iyi hissetmeyen sarhoş bir kadının uykuya dalma sahnesiyle başlar ve “sabah saat 4.30” (OY, 77) da kapısına gelen sevgilisinin yalvarmalarına karşılık sinirlenmesi, mutfaktan bıçağı alması ve sevgilisini bıçakladığı düşüncesiyle kedisini bıçaklamasıyla son bulur. Olayın zamanına dair bilgiler öyküde az da olsa verilmiştir ve öykü birkaç saatlik bir zaman dilimini kapsamaktadır.

Hediyeler adlı öykü parçalı bir anlatıma sahiptir. Birinci bölümde teyzesinin evini ziyaret ettiği kadın teyzesi için aldığı hediyeleri ona sunması ve teyzesini uğurlaması süresinde yaşadıkları anlatılır. İkinci bölümde ise kadının paydosta önceki birkaç dakika ve paydos ettiği andaki yaşadıkları anlatılır. İki parçada da anlatım kronolojik bir akış izler. Öykü belirsiz bir zamanda yaşansa da kısa bir zaman aralığı içerisinde geçtiğini söyleyebiliriz.

“Düş Kenti’nin Kuşları” adlı öykü bir çay bahçesinde oturup kitap okuyan bir kadının bir ressamın kendini çizdiği düşüncesine kapılmasıyla birlikte geçen birkaç saatin ardından ressam kalktığında çizdiği resmi görmek istemesiyle birlikte kendini çizmediğini anlaması üzerine kurulu bir öyküdür. Öykü kısa bir zaman dilimi kapsar.

Sandık Lekesi adlı kitapta yer alan “Tacettin” öyküsü kabadayı Tacettin’in “gecenin karasında”(S.L:17) soymaya kalkışan serseriler tarafından tuzağa düşürülerek hastanelik edilmesi ve hastanede geçirdiği birkaç saat içinde yaşadıkları anlatılır. Olaylar Tacettin’in iki serseri tarafından sıkıştırılması, Tacettin’in onları alt etmesi, serserilerin diğer adamları toplayıp Tacettin’e saldırması, Tacettin’in polisler tarafından hastaneye getirilmesi, ayaklarının otuz sekiz numara olmasına rağmen kırk bir numara giydiğinin ortaya çıkması ve başındaki hemşirenin bu duruma durmadan gülmesi, doktor David’in polislere haber vermesi, Tacettin’in itiraz etmesi ve polislerin ifade için geldiklerinde Tacettin’in ortalığı ayağa kaldırması, odadaki herkesi kovması ve bir tek halden anlayan Necla hemşirenin yanında kalmasına ve ona dikiş atmasına müsaade etmesi ve en son dayanamayarak onun yanında hüngür hüngür ağlaması ve Necla hemşirenin bu ağlayışa karşı tepkisiz kalışı şeklinde çizgisel bir sıra izlemiştir.

“Elif’in E’si” adlı öykü doğal on gün olmuş torunlarına halen bir ad veremeyen Neriman ve Ahmet’in bir gece yarısı Neriman’ın zorlamasıyla torunlarına koyacak isim arayışına girmeleri ve gecenin sonunda Neriman’ın yönlendirmesiyle Ahmet’in bir sonuca varması ve ertesi sabah kızı ve damadına bu ismi açıklaması ekseninde kurulmuştur. Öykü yarım günlük bir zaman dilimini kapsar.

Engereğin Oğlu adlı öykü gergin geçen birkaç dakikayı etkileyici biçimde okuyucuya sunmuştur. “YILAN EVE GELDİ.” (SL, 29) ifadesiyle başlayan öykü yılanın iki yaşındaki Âzem önündeki bir tas yoğurda doğru yavaş yavaş yaklaşması, Âzem yanındaki mindere sürünerek çıkması, annesi Zilver’in sessizlikten şüphelenerek odaya girmesi, oğlu Âzem elindeki yılanı görmesi, Zilver’in olduğu yerde kalışı, Âzem yılanı sıktırması ve sıkıldığında da onu elinden atması, Zilver’in yerde yatan yılanı bakması ve onun öldüğünü anlaması, yaşadığı şokun etkisiyle Azem’e bir tokat atması ve yerde yatan yılanı büyük bir hürmetle bahçenin en güzel yerine gömmesi ile son bulur. Öykü heyecanlı geçen birkaç dakika ya da saati etkili bir şekilde işlemiştir.

“Aşkar” adlı öykü bir anne kız arasında geçen yıkanma süresi kadar bir zaman aralığını konu edinmiştir. Anne banyoda yıkanmakta olan kızının yanına giderek onu yıkamaya başlar ve bu sırada köyde ölen bir adam hakkında konuşurlar ama adamın anne kız hayatındaki yerini hiçbir zaman öğrenemeyiz. Sadece kızda ve annede iyi izler bırakmadığını kızın nefret ve öfkesinden anlarız. Öykü kısa bir zaman dilimini kapsamaktadır.

“Selametle Kalın Hanımefendi” adlı öykü bir sokağa yanaşan ve gürültüsüyle tüm sokak sakinlerini rahatsız eden bir kamyonun bir eve yanaşmaya çalışması, bunu zor olsa da başarması, yanaştığı apartmandan eşyaların yüklenmesi ve Cevat Bey’in sessiz sedasız evden ayrılışını konu edinir. Gözlemin ve sokak atmosferinin güçlü olduğu öykü birkaç saatlik zaman dilimi kapsar , kronolojik bir sıralamayı takip eder ve belirli bir zaman ifadesi barındırmaz.

“Küllük” adlı öykü önemli bir iş görüşmesine giden adamın görüşme sırasında yaktığı sigaradan sonra odada küllük bulunmayışına karşı yaşadığı kriz durumunu külleri paçasına boşaltarak aşmış ve iki hafta sonra bir mektup alarak işe kabul edildiğini öğrenmiştir. Öykü belirsiz zamanda geçen kısa süreli bir olayı anlatmıştır.

Doyma Noktası adlı kitaptaki “Şeftali” öyküsü bir kadının yatağında yatarken hissettiği açlık ve susuzlukla mutfağa yönelip dolapta bulduğu şeftaliyle yaşadığı erotik çağrışımları olan bir doyum yaşaması kronolojik bir ilerlemeyle okuyucuya anlatılır. Kadının şeftaliye, şeftalinin kadına karıştığı fantastik öykü birkaç dakikalık bir süreyi kapsamaktadır.

“Kılçık” adlı öykü hafta içi her öğlen yemeğini aynı restoranda yiyen Kadir Bey’in ürkütücü yeme alışkanlığına hizmet eden Sezgin’in yine bir öğle yemeğinde yaşadıkları anlatılır. Kronolojik bir akışla ilerleyen öykü bir öğle yemeği kadar geçen süreyi kapsamaktadır.

“Yüzeysel Şeyler” adlı öykü bir kız çocuğunun ağzından kaleme alınan bir öyküdür. Askeri lojmanda yaşayan kadınların hayatındaki trajik-komik durumların

kronolojik bir çizgide anlatıldığı öykü birkaç saati kapsayacak bir zaman aralığında gerçekleşir.

“Üzüntü Avcısı” adlı öykü parçalı anlatımı olan bir başka öyküdür. Birinci bölümde bir genç kızın arkadaşıyla arasında geçen ergenlik sorunlarından biri olan obeziteye karşı bir çözüm bulma çabası oluş sırasıyla diyaloglar eşliğinde anlatılır. İkinci bölümde ise genç kızın okuldan eve dönüp onun için kaygılanan annesiyle arasında geçen diyaloglu kısımdır. İki bölümde de kronolojik bir akış söz konusudur ve tahminen yarım güne yakın bir süreyi kapsar.

“Sokak Kadını” adlı öykü bir sokağın “Yarasa Sokak’ın olağanüstü sessiz dört hafta geçirmişti” ifadesiyle başlarken bir özetleme yapar. Birbiriyle aynı monotonlukta dört hafta geçiren sokak o gün kendine heyecan aradığından olsa gerek içerisindeki bir ahşap evden dumanlar çıkarmaya başlar. Evin yanmaya başlaması, mahallenin hayretle ama bir yandan da heyecanla evi izlemeye koyulması, itfaiyenin gelmesi, fırfırlı eteği, ağzında sigarasıyla Seda’nın ortaya çıkması, Seda’nın itfaiye erleriyle kurduğu anlamsız yakınlık, yangının “yarım saat sonra sıra dışılığını kaybetmesi” ve yangının söndürülmesi ve kül olan evden mahallenin eşyaları kurtarmaya çalışması Seda’nın tekrar evine çekilmesi ve sokağın normal yaşantısına tekrar dönmesi şeklindeki olaylar çizgisel bir oluş sırasıyla geriye dönüşler olmadan verilir. Öykü kısa bir zaman aralığını kapsamıştır.

Kaygusuz öykülerinde zaman akronik ve kronik şekliyle de kullanılmıştır. Kaygusuz’un öykülerinin çoğunluğu akronik zaman ile kurgulansa da kronik zamanla kurgulanan öyküleri de vardır. Kaygusuz modern öykünün zamanı öyküde bir işlev olarak kullanmasından etkilenmiş ve öykülerinde akronik zamanı tercih ederek zaman unsurunun öykünün diğer unsurlarıyla iş birliği ederek ana vurguyu desteklemesine imkan sağlamıştır. Akronik zamanlı öykülerde zaman geriye ileriye dönük sıçramalar yapmış ve öykü zamanı geniş bir aralığa yayılmıştır. Kaygusuz kronik zamanı tercih ettiği öykülerde ise zaman doğrusal bir süreç izlerken öykülerin genelinde uzun bir zaman aralığı değil kısa zaman aralıkları anlatılmıştır.

2.4. Mekân

İnsanların yaşadığı coğrafya hayatlarında önemli oranda etkilidir. Bireyin içinde bulunduğu çevre dikkate alınarak karakteri, sosyal ve kültürel kimliği, ekonomik durumu hakkında çeşitli çıkarımlar yapmak mümkündür. İnsanı merkeze alan edebi eserlerde de mekân önemli bir unsurdur, öyküdeki kişilerden ve zamandan bağımsız düşünülemez. Mekân ile insan arasında kurulan bağ edebi eserlerde de mekân unsurunun edebi eserin zeminini oluşturmasına neden olmuştur. Edebi eserler mekân unsuruyla birlikte daha gerçekçi bir hal alırlar ve okuyucunun zihninde daha kalıcı hale gelirler. Mekân edebi eserde somutlaştırma işlevi görür.

Mekân unsuru, destan, masal, efsane, halk hikayesi gibi geleneksel metinlerde pek önemli değilken Tanzimat'tan sonra ortaya konulan romanlarla birlikte önem kazanmıştır. 18. Yüzyıla kadar mekân tasvirlerinin bilinçli bir işlevselliği yokken bu yüzyıldan sonra mekân önemli bir görev yüklenerek mekân tasvirlerinin daha bilinçli bir şekilde yapılmasına sebep olmuştur (Çetin, 2015: 135). Edebi eserdeki kişiler ile mekânlar arasında kurulan bağ zamanla mekân unsurunun edebi eserin vazgeçilmez bir unsuru haline getirmiştir.

Öyküde mekân “nereye, nereden, nereye” gibi önemli soruların cevabını daha öz bir şekilde anlatmanın yolu mekân unsurunun nasıl kullanılacağından geçmektedir. Mekân ile öykü arasındaki bağ güçlü olursa okuyucunun öyküye yükleyeceği anlam da o derece mümkün olacaktır.

2.4.1 Mekânın Öykülerdeki İşlevi

Modern edebiyatta olayların sahnesi durumunda olan mekân, genel olarak işlevsel özelliklere sahiptir. Mekân tasvirleri belirli bir amaç doğrultusunda yapılarak öykü kişisi ile mekân arasında bir ilişki kurulmuştur. Mekân kurmaca metinlerde birçok işlevde kullanılabilir. Mekân kurmaca metinlerde birçok işlevde kullanılabilir.

Bu işlevleri Mehmet Tekin; olayların cereyan ettiği çevreyi tanıtmak, roman kahramanlarını çizmek, toplumu yansıtmak ve atmosfer yaratmak olarak sıralamıştır (Tekin, 2018: 137).

Kaygusuz öykülerinde mekânın bu saydığımız dört işlevde de kullanımına örnekler bulabiliriz. Necip Tosun'un ifadesiyle atmosfer öyküsü peşinde olan Kaygusuz, öykülerinde sokak betimlerini, sokağa ait izleri ana vurguyu zenginleştirmede bir araç olarak kullanmıştır (Tosun, 2015: 320).

Sokağı öykülerinde çokça mekân olarak seçen Kaygusuz, “Selametle Kalın Hanım Efendi” öyküsünde de daha ilk cümleden itibaren bir atmosfer yaratma çabasıdadır:

“TATLICI SOKAĞI öyle dar bir sokaktır ki ancak kedilerle çocuklar sığabilir. İçine hiçbir yabancıyı almayan bu yabancı sokağa soğuk bir şubat sabahı, korkunç soluğuyla bir kamyon girmek istedi. Kışın ayazına karışmak istemeyen bizler, sıcacık yataklarımızda senaryosunu kendi yazdığımız düşleri tembelce seyrederken, narayı andıran bir sese uyandık.” (SL, 73)

Sokak öyküdeki atmosferi oluşturmada en önemli etken olduğundan adeta canlı bir organizma gibi anlatılmış, onun içine girmeye çalışan bir yabancıyı kabul etmeyişi yaratılan bu atmosfer içinde doğal kalmıştır.

Bir kadın ve adamın sandal gezintisi yaptıkları “Azrail” öyküsü bir atmosfer öyküsüdür:

“Çayın yatağına bıraktı kendini. Gözlerini açtığında bir selvinin, çaya eğilmiş kollarının altından geçtiklerini fark etti, doğrulup başına düşen dalları çekiştirdi. Eline gelen diri yaprakların daldan ayrılan çıt sesiyle kabardı içi. Kürekleri çeken adam, umursamadı selviyi. Bitkiler, çıt diye ölürlür. Sandalı sırtında taşıyan çay nasıl ölür, ya da ölür görünür? Ya toprak?” (OY, 61-62)

Öyküdeki adam kadını gezdikleri çayda boğarak öldürmek istemektedir ve kadın bu gezinti sırasında içinde buldukları mekânda bir ölüm düşüncesine hakimdir. Öyküde mekân betimlemeleriyle bir ölüm atmosferi oluşturulmuş ve ana vurguyu zenginleştirme mekân etkin rol oynamıştır.

“Ortadan Yarısından” adlı öykü mekân betimlemeleriyle başlayan ve öykünün asıl vurgusu olan kötü kokuyu, çürümenin kokusunu öykünün atmosferini mekân betimlemeleriyle oluşturur:

“BORNOVA’NIN yüksek mahallelerinden Tenekeçiler ’de, şurup gibi bir eylül sabahı, nereden geldiği belli olmayan kötü bir koku hissedilecekti. Başlangıçta kapı önlerine yığılmış çöplerden, kentin kuzeyinde yüzeye çıkan kanalizasyon sularından, yan mahallede lastik yakan Çingenelerden kimse şüphelenmeyecekti.” (SL, 11)

Mekâna dair ayrıntılar öyküdeki atmosferi oluşturmada etkili olmuştur. Mekân öykünün geçtiği yer hakkında bilgi verirken aynı zamanda toplumsal bir tabloyu da çizmektedir.

Yaratılan sokak atmosferi ile toplumsal bir tablonun çizildiği bir başka öykü ise “Sokak Kadını”dır. Yine bir sokak betimlemesiyle başlayan öykü bize sokağı bir canlı gibi anlatır:

“YARASA SOKAK’ın camı sıkıldığı bir gündü yine. Olağanüstü sessiz dört hafta geçirmişti. Pazartesi günü çöp arabalarından arta kalan ağır kokuyla bir süre idare etmiş, sonra uykudan uyanan aç bir ayı gibi pençelerini kaldırarak canhıraş bir haykırıyla çevreyi korkuya boğmuştu. Bir şey bulamazsa ağlayacaktı. İşte yangın bu nedenle çıktı. Rengi siyaha durmuş o kambur ev, çatısından başladı yanmaya. Uzun süre sessizliğini yırtan bu çatırdamayla, mahalleli nihayet bir soluk aldı. Ahşap ev, küçük patlamalarla, o gün seçilmiş kurban olmasına isyan ederek, çevreye büyük ateş topları fırlatıyordu.” (ESK, 55)

Sokak adeta bir canlı gibi tasvir edilirken bu sokakta başlayan yangın ile insanların yangına gösterdikleri tepki toplumsal bir bakışı ortaya koymaktadır. Mekân, öyküde toplumu yansıtmada ve atmosferi oluşturmada etkili bir unsur olarak kullanılmıştır.

“Kılçık” adlı öykü bir restoranda geçmektedir: “KADİR BEY’İN GELMESİNE birkaç dakika kala, Sezgin hazırlıklarını tamamlamış, restoranı ölüm loşluğuyla donatıp yemek servisini kusursuz bir simetriyle masaya yerleştirmişti. Salonda klasik müziğin bildik eserlerinden biri duyuluyordu.” (DN, 45)

Öyküde mekân ayrıntıları öykü atmosferini oluştururken aynı zamanda öykünün sonuna dair bir gönderme yapmıştır. “Restoranın ölüm loşluğuyla” donanması Kadir Bey karakterinin öykü sonunda öleceğine dair yapılan bir imadır. Mekâna dair ayrıntıları Kaygusuz öykünün içeriğine yönelik bir ipucu vererek mekânı alışılmışın dışında bir işlevde kullanmıştır.

Sıra dışı bir karakterin öyküsü olan “Dilenci” de ana karakterin sokaklarda ihtiyacı olmadığı halde dilenmesinin arka yüzü çocukluğunda yaşadığı evde yangın çıkmasına sebep olmasında yatar: “Tutuşan tülbentlerden sonra, tavan arası eski ahşaplar, annesinin ceviz giysi dolabı, saçları, ipek karnı, yeni doğmuş kardeşinin özel el yapımı beşiği, babasının yeni giydiği robdöşambri, pipo takımları ile birlikte yandıkları gün ki gibi dileniyordu işte” (OY, 39)

Mekâna dair ayrıntılar, yanan nesnelere Berfu karakterinin arka planını ortaya çıkarmış, mekân bu öyküde önemli bir işlevde kullanılmıştır. Mekâna ait unsurları fazlaca görebileceğimiz “Sandık Lekesi” adlı öykü olayların geçtiği çevre ilk paragraftan itibaren tanıtılır:

“KENTİ TOZA BOĞAN kirlili yağmur dindikten az sonra, caddenin aşağısından yokuş yukarı sürünerek, yaşama üvey, yorgun bir köpek gelmişti. Önce başı görünmüştü, sonra dargın gözleri; ayakları, karnı çamur içinde. Büyük olasılıkla, geceleri sarhoş horultularla, köpek ulumalarıyla titreyen o ağaç mezarlığından, Gümüşsuyu Caddesi’yle Dolmabahçe’yi birleştiren, kimsenin adını bilmediği o kuytu parktan çıkmıştı. Kulakları düşmüş, kaburgaları cisimleşmiş dokunaklı bir şey...kapkara gövdesini ağır ağır sürüyerek ilerleyebilmiş, ezgin bakışları Gümüşsuyu’nun ıslak kaldırımlarını çok kanlı görmüştü o gün.” (DN, 9)

Öykünün ana kahramanı Ferhan yıllar sonra çocukluğunun geçtiği cadde ve sokaklardan geçerken hem yaşanan olayları anımsayarak okuyucu geçmişe götürür hem de öyküdeki olayların yaşandığı çevreyi mekân tasvirleriyle ortaya koyar.

Gümüşsuyu Beyoğlu’nda şehrin hem yapısını korumuş eski binalarıyla hem de lüks restoranları ve elit insanlarıyla önemli bir noktadır. Her gün kalabalık olan bu merkez mahalle öyküdeki çocuklara mezar olmuştur. Şehir acımasız bir varlık gibi çizilmiştir.

Sema Kaygusuz’un öykülerin mekânın yukarıda saydığımız işlevlerini görmekle birlikte başka işlevlerde de kullanıldığını söylememiz mümkündür. Kaygusuz öykülerinde mekân bazen kendini hissettirmese de önemli bir unsur olarak karşımıza çıkar.

“Üşüyen” adlı öyküde karakterin iç dünyasını, ruhsal durumunun mekâna ve eşyalara yansıdığını görebiliriz. Eşyalara anlam yükleyen ve yüklediği bu anlamdan dolayı onları yerinden kımıldatamayan karakterin ruhsal durumu hakkında fikir ediniriz.

Ayrıca öyküde durmadan karşı binadaki kadını izleyen ana karakterin bir koltuğu şöyle adlandırdığını görürüz: “Kuşburnu çayımı mavi çiçekli fincanımda içerken, kıpırdadıkça hışırdayan bambu koltuğuma yerleşmek de öyle. Bu koltuk da pek rahat değil, yalnızca görüntüsü hoş, pencerenin kenarında üzerine oturup karşı dairedeki kızı seyrediyorum; saatlerce, yıllardır. Böylece o, ‘kızı izleme koltuğum’ oluyor.” (OY, 10)

Ana karakterin her gün saatlerce karşı binadaki kızı izleme koltuğunun olması karakterin yalnız ve yabancılaşmış olduğunun bir göstergesidir. Öykünün temasındaki yalnızlığı ve yabancılaşmayı da göze alırsak mekânın ve nesnelerin öykü kişisinin içsel durumunu vurgulamak ve atmosferi oluşturmak için bir araç olarak kullanıldığını söylememiz mümkündür.

“Engereğin Oğlu” adlı öyküde ise mekân gerilimi artıran, ayrıntılarıyla gerilimin doruk noktasını hissettiren bir işleve sahiptir. Bir köy evine yaklaşan yılanın iki yaşındaki Azem’e yavaş yavaş yaklaşması gerilim dolu bir şekilde anlatılırken öykünün geçtiği mekândaki eşyaların da bu gerilime ortak olduğu görülür:

“Açık pencerelerde dantel tüller kımıldıyor, yılan sürttüğü otları çıt çıt kırıyor. Islak basamakları aşip çocuğun yanına varıyor. Âzem küçük ayaklarını kokluyor önce, sütlü, pembeli bir koku. Yoğurt yukarda, yoğurt bebeğin önünde. Engerek sedire doğru yavaş yavaş başını yükseltiyor, gecenin en koyu yerinden bir gömlek giymiş Âzem yanındaki mindere sürünerek çıkıyor. İşte o zaman her şey susuyor.” (SL, 29)

Mekândaki eşyalar da yılanın Azem’e yaklaştığı dakikalardaki gerginliği artıran, bir unsur haline dönüşmüştür.

Bir dolmuşta seyahat ettiği sırada tacize uğrayan kadının hikayesinin anlatıldığı “Bir Dolmuş Şoförünü Sevmiştim” adlı öyküde kadın tacize uğradığı anda bulunduğu mekânın karanlık olmasından şikayetçidir:

“Gecenin ışıkları, gözlerime saplanan dev spotlar, karartıyor her yeri.” (OY, 86)

Gerilimin yüksek olduğu taciz anında mekânın karanlık olması gerilimi tırmandıran bir işlev görmektedir. Mekânın bir diğer işlevi ise öyküdeki aksiyonun devamlılığını sağlamasıdır. “Çatlak Yerlerin Kuyusu” adlı öyküde “evin reyhan kokulu avlusuna” (DN, 57) bir yılan girmek üzereyken eşikte ihtiyar ile karşılaşması sonucunda ihtiyar yılanı öldürmüş ve eşikteki kan izi yıllarca çıkmamıştır. İhtiyarın yaşadığı köyde bu olaydan sonra kuraklık vurmuş ve öykünün geçtiği köy bu kuraklığın taşıyıcısı olmuştur. Kuraklığa kendinin sebep olduğunu düşünen ihtiyar bir çubuk yaparak su kuyusu aramak için günlerce dolaşır ve bulduğunu düşünüp harekete geçtiğinde ise yağmur başlayacaktır. Olayların yaşandığı köy mekânda aksiyonun devamlılığını sağlamıştır.

Mekânın bir diğer işlevi ise öykü karakterinin ruhsal durumunu ve bilinç altını ortaya koymaktır. Bir adada geçen “Nehir’in Gelmediği Yer” adlı öykü bir fırtınanın yaklaşması sırasında herkesin bir gemiye atlayıp kaçarken Nehir adlı karakterin adada kalmasını konu alır. Mekâna dair çok fazla ayrıntılar olmasa da mekânın ada olarak seçilmesi bilinçli bir tercihtir. Ada yalnızlığın, bir başınalığın sembolüdür. Geçmiş zamanlarda da sürgün yiyen sanatçılar ya da devlet büyükleri genellikle adaya gönderilmektedir. Bunun sebebi de adanın ülke merkezinden uzak, ulaşımı güç bir uzaklıkta olmasıdır. Nehir’in fırtınanın vuracağı adada kalması, topluma karışmaması onun yalnızlığını ve yabancılaşmasını gösterir. Nehir’de kendini adaya sürgün eden bir karakterdir. Kaygusuz mekânı ada olarak seçerek Nehir’in ruhsal durumunu mekân üzerinden yansıtmıştır.

“Ortadan Yarısından” adlı öyküde Ömer Bey’in yaşadığı Tenekeçiler Mahallesi; kapı önlerine yığılan çöpleri, kuzeyinde yüzeye çıkan kanalizasyonu ve nereden geldiği belli olmayan kokusu ile yaşamaya uygun olmayan bir yerdir. Tenekeçiler Mahallesi’nin yaşanmaz bir yer haline gelmesi, koruyucu özelliğini yitirdiği gösterir. Koruyucu özelliğini yitiren bir mekân insanı boğmaya ve yok etmeye hazırdır (Paksoy: 2014: 38).

Tenekeçiler mahallesinde yaşayan insanlar kokunun kaynağını bilemezler ve bu sebeple tedirginlerdir. Koku nereden geldiği belli olmayan tüm mahalleyi saran ve insanları bir nevi boğan bir hal almıştır. Mahalledeki koku öykünün tüm atmosferine yayılmış ve kokunun kaynağı Ömer Bey’in hastalıklı durumu mahallenin durumu birbiriyle bağlantılıdır. Paksoy’a göre “Tenekeçiler mahallesi, çöplerle dolu ve kanalizasyon sularının yüzeyde aktığı bir mahalledir. Ömer Bey’in vücudu da yaralarla kaplı olup, çevresine dayanılmaz bir koku yaymaktadır. Mekân, Ömer Bey’in durumunu açığa çıkaran bir özelliğe sahiptir. Tenekeçiler Mahallesi ile Ömer Bey, birbiriyle özdeşleşmiş bir halde yansıtılmaktadır.” (Paksoy, 2014: 39-40)

Öyküde karakterin durumu mekânın durumu üzerinden anlatılmış, mekân betimlemeleri karakterin psikolojik durumuna işaret etmiştir. Ömer Bey ve tüm kokuların birbirine karıştığı mahalle arasında bir özdeşlik kurularak mekân karakterin ruhsal durumunu ortaya çıkarma işlevinde kullanılır.

“Selametle Kalın Hanım Efendi” adlı öyküde bir kamyonun tüm gürültüsüyle girmeye çalıştığı sokak şöyle anlatılmıştır:

“TATLICI SOKAĞI öyle dar bir sokaktır ki ancak kedilerle çocuklar sığabilir. İçine hiçbir yabancıyı almayan bu yabani sokağa soğuk bir şubat sabahı, korkunç soluğuyla bir kamyon girmek istedi. Kışın ayazına karışmak istemeyen bizler, sıcacık yataklarımızda senaryosunu kendi yazdığımız düşleri tembelce seyrederken, narayı andıran bir sese uyandık.” (SL, 73)

Paksoy'a göre Tatlıcı sokağı modern hayattaki insanın yaşadığı yapay ortamlardaki darlığı temsil eder. Tatlıcı sokağı da içinde yaşayanlara dar gelen herkesin içine kapandığı, dışarı çıkmak istemediği bir sokaktır. Darlık hem fiziki hem de tinsel anlamda vurgulanmaktadır. Birbirleri arasında duvarların olduğu, dar sokaklar insanların sıkıştığı ve birbirilerine duvarlar ördüğü modern yaşamı yansıtır. "Dar sokaklar insanı" (Paksoy, 2014: 41) öyküsünün kahramanı Cevat Bey'in bu sokaktan taşınırken kimseyle vedalaşmaması ya da kimsenin onu uğurlamaması, yaşadığı sokakla uyum içinde olduğunu gösterir. Mekân modern hayatta yalnızlığı sembolize eden bir sokaktır ve öykü kahramanı Cevat Bey, yalnız ve kimsesiz bir adamdır. Çevresiyle iletişimi yoktur. Yaşadığı dar sokakta Cevat Bey'in ruhsal durumunu yansıtmaktadır.

Mekâna ait ayrıntıların öykü kahramanının ruhsal durumunu yansıttığı bir diğer öykü ise "Kadın Sesleri"dir. Öykü kahramanının odası şöyle anlatılmıştır:

"B HANIM TER İÇİNDE UYANDI. Huzursuz düşler dolmuştu saçlarına. Darmadağın. Odada uyku kokusu, havasızlık. Sağa gerdi bacağını, paslı bir makas gibi açıldı biraz. Sıkıldı, yüzüstü döndü, soluk alamayınca sırt üstü yuvarlandı. Ağzında bayat bir öykü kokusu, kırılmış bir uykuya daldı, uyandı, düşündü, düşündü, dört aydır her sabah ne düşünüyorsa, gene aynı şeyi düşündü. Sürünüp akarcasına indi yataktan, perdeleri açmadan pencereleri araladı, bir avuç serinlik yaladı göğsünü bir de sokak gürültüsü. Sabahlığını geçirdi sırtına, ters giydiğini bile düzeltmedi, sırtı dönük düğmeleri ilikleli."(SL, 33)

Havasız ve loş bir ortamda yaşayan B Hanım'ın ruh hali odaya yansımış, mutsuzluğu mekâna ait tasvirlerle ortaya koyulmuştur. Sabahlığını ters giydiği halde düzeltmemesi, düğmelerini yanlış iliklemesi hayata karşı duyduğu kayıtsızlığı ve isteksizliği göstermektedir. Mekân unsurları öykü karakterinin ruhsal durumuyla uyum içinde verilmiştir.

Ferhan'ın eski mahallesinde arabayla yaptığı bir yolculuk esnasından geçmiş hatırlamasını konu edinen "Sandık Lekesi"nde de mekânın olayların geçtiği çevreyi tanıtmak dışında ana karakter Ferhan'ın da ruhsal durumunu yansıtmaması işlevinde kullanıldığını görebiliriz. Ferhan'ın Maçka Parkı'nı yorumlayışı şöyledir:

"Ferhan ancak yirmi dakikada vardı Maçka'ya. Hep böyle kimsesizdir buralar... Maçka Parkı'ndaki o saçma sapan havuz geldi aklına: Bayağı bir göz zevkiyle tabanı cırtlak cam yeşiline boyanmış havuzun günbegün çürüyen suyuna su örümceklerinden başka kimse değer vermez. Parkın içlerindeki nikah dairesine gelen kalabalıkların dışında, çevreden çok az insanın uğradığı parkta, yılda bir kez gelen ikinci sınıf bir sirkin hayvanlarından bile ses soluk çıkmaz geceleri. Park dediğin bol yıldızlı otellerin altında uzanan tenekeden bir saksı! Hiçbir şey, hiçbir şey değişmez." (DN, 20-21)

Paksoy'un da belirttiği gibi mekân insanın algısına göre değişir. Maçka İstanbul'un en bilinen parklarından biriyken Ferhan'ın adına yapılan bu yorumlama onun hayata ve çevresine karşı olumsuz bakışının bir sonucudur (Paksoy, 2014: 47).

Ferhan tekdüze yaşamında ve yoğun iş temposundan sıkılmış bir karakter olarak Maçka Parkı'na bakışı ruhsal durumunun bir göstergesidir. Öykü genelinde hakim olan şehir hayatının insanları ve en çok çocukları yutan acımasız yanı, öyküdeki mekân tasvirlerine yansımıştır. Karakter çocukluğunun geçtiği parkı hatırlarken içinde bulunduğu ruhsal durumu bakışına yansımıştır.

Bir köyde geçen “Çatlak Yerlerin Kuyusu” adlı öykü mekânın ana karakterin ruhsal durumunu yansıttığını görebildiğimiz bir başka öyküdür. İhtiyarın kapı eşliğinde yılanı öldürmesinden sonra kuraklaşmaya başlayan köy şöyle anlatılmıştır:

“O bahar yağmurlar azalmaya başladı, hem de ne azalma Önceleri çeşmeler titrerdi gürül gürül, suyu içenlerin maviye keserdi yüzü, yükünü taşıyamazdı başaklar. Ne var ki yaz gelince, insanlar kan gibi ılık sulara mecbur, hayal kırıklığıyla baktılar göğe. Birkaç yıl sonra çekirgelerin ıslıklı talanından geriye kala kala çıplak, çatlak bir yeryüzü kaldı. Susuzluk, o güne dek işlenmiş sevaplara, beş vakit namazlara aldırmadan, korkudan ezilmiş yürekleri dinlemeden, kutsal sözlerin ağırlığı altında bodurlaşmış insanların gözünün yaşına bakmadan, kurban verilmiş sarmal boynuzlu koçların hatırını saymadan üstlerine çökmüştü.” (DN, 58)

Köy yaşadığı kuraklık nedeniyle içinde yaşayan insanların çaresizliğe düştüğü bir mekân haline dönüşmüştür. Köyün eski ve yeni hali kıyaslandığında insanların yaşamına uygun bir mekândan insanların yaşamayı sürdüremeyeceği bir mekâna dönüştüğünü görürüz. Köyde yaşamını sürdürmeye çalışan az sayıda insanda köyün durumuyla özdeşleşmiş insanlardır. Köy gibi yalnız ve susuz kalan Sedef ve İhtiyar dedesi, umutsuzdurlar ve yağmuru beklemektedirler.

Bazı öykülerde ana karakterin açık bir mekânda hareket halinde oluşu okuyucu ve bu hareket sırasında mekâna dair tasvirlerin yapılması okuyucunun da bu harekete dahil olmasına neden olur. “Sandık Lekesi” adlı öyküde Ferhan otomobiliyle çocukluğunun geçtiği mahalleden geçmektedir:

“Otomobilinin camını açıp caddenin havasını içine çekti. Hala kokmuyordu burası. Ne köpek, ne kedi, ne de çocuk... Sürücü koltuğuna iyice yerleşti. Dilsiz köpeğin üzgün başını, kenarına kıvrıldığı uzun kuyruğunu, sarkık siyah kulaklarını düşünürken bir çocuk gördü. Sevil Apartmanı'nın tam önünde, ayakkabı boyacısının yanında duruyordu. Fırçanın her savrulmada çoğalan görüntüsünü dalgınlıkla izleyen, kaldırıma suskunluğunu yayan bir erkek çocuğu. Yüzünde belirgin bir leke. Ferhan, dalgınlıkla direksiyonu sağa kıvrırdı, sonra caddede eğri bir yol çizerek kaldığı yerden yola devam etti.” (DN, 10)

Öykü kişinin sürekli hareket halinde olması ve mekân tasvirleriyle aksiyonun sürmesi sağlanmıştır. Mekânın eski haliyle şimdiki halini kıyasladığında iki haline de öykü karakterinin olumsuz bakışı ön plana çıkmaktadır. Bu durum daha öncede belirttiğimiz gibi öykü kişinin ruh halini yansıtır.

“Sarı” adlı öyküde ise mekân tasvirleriyle sınıfsal farklılıklar ortaya konmuştur. Kendisine terzilik eden bir kadının ölümünden sonra evine giden öykü

karakteri evin şıklığını kendinden alt sınıf olan terzi Nazan'a yakıştıramaz. Öykü karakteri terzilik yapan Nazan'ın evi için şunları söyler: Oysa ki bu ev Nazan'ın maharetli terziliğini epey aşmıştı, geleneksel mobilyalarla, çağdaş sanatsal nesnelerin bir araya geldiği son derece kişilikli, sıcacık bir yerdi. Bu gizli iddiayı, bu durgun estetiği ne Nazan'ın ne de Seda Hanım'ın yüzünde görmüştüm.” (SL, 54)

Öyküde kendinden alt sınıfta gördüğü bir kadının evinin dekorasyonunu üst sınıflara yaraşır gören karakter sınıfsal farklılıkların mekân üzerindeki etkisini yansıtmıştır.

Sema Kaygusuz öykülerinde yukarı da ifade ettiğimiz gibi mekân birçok işleve sahip olmuştur. Necip Tosun'un da ifadesiyle bir atmosfer öyküsü peşinde olan Kaygusuz kent sokaklarında geçen öykülerde sokağın köpeğini, kedisini, kamyonunu, çöpçülerini, çöp varillerini, çocuklarını bir bir anlatmıştır. Sokak betimlemeleri öykünün atmosferini oluşturmada bir araç olarak kullanmıştır (Tosun, 2015: 320).

2.4.2. Açık/Dış Mekânlar

Gündelik hayat içerisinde insan açık ve kapalı mekânları bir bütünlük içinde kullanır ve sebeple anlatı türlerinde mekân açık ve kapalı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sema Kaygusuz öykülerine baktığımızda otuza yakın öykünün açık mekânlarda geçtiğini görebiliriz. Bunların bir kısmı hem kapalı hem açık mekânın ortak kullanıldığı öyküler olsa da büyük çoğunlukla açık mekânların ana mekânlarını oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Kaygusuz genellikle dinamik öykülerinde açık mekânları kullanmıştır. Açık ve kapalı mekânları ortak kullandığı öykülerinde genellikle dinamik öyküler olduğunu görürüz. Kenti sokakları, caddeleri, parkları, evleri ile anlatılırken kırsal bölgeler ve doğa da kendine has özellikleri içinde anlatmıştır. Dış mekânın kullanıldığı öykülerde mekâna dair tasvirler yapılıp ve mekân- insan ilişkisi üzerinde durulur.

Öykülerin bazılarında gerçek semt ya da kent isimleri kullanılsa da öykülerin büyük bir çoğunluğunda mekânın belirsiz olduğunu, herhangi bir köy, herhangi bir sokak ya da herhangi bir ormanlık alanda geçtiğini görebiliriz.

“Yılanlar” adlı öykünün doğada geçtiğini bilsek de mekân hakkındaki bilgiler yok denecek kadar azdır. Çocuğu olmayan kadınların yılan yumurtası bulmak için gittikleri dağ çok kısa ifadelerle şöyle anlatılır: “ ‘Tek şifası budur,’ dediler diye dağa gittiler. Güneşin yaktığı, susuz dudaklar gibi rüzgara değip çatlayan tepelere vardılar. Çalılar, kemikli ellere benziyordu. Kuytulara, kendilerinden daha kuytu deliklere girdi kadınlar.” (OY, 30)

Öyküde mekân olarak seçilen doğa, saflığın ve masumiyetin sembolüdür. Bu saflığa zarar verenler ise insanlar olarak konumlandırılmıştır. Doğa, kendine has özelliklerle öyküde mekân olarak var olmuştur.

Bir adam ve kadının yaptığı sandal gezintisini konu alan “Azrail” öyküsü dış mekân tasvirlerinin çokça yer aldığı bir öyküdür. Öykü kişilerinin sandal yolculuğu boyunca hareket halinde olması ve mekânın sürekli değişimi öyküde okuyucuyu da harekete dahil etmiştir:

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

Doğa, tüm güzelliği ile tasvir edilirken kadın karakter üzerinde saflığın ve masumiyetin sembolüdür. Kadını gölde boğmaya çalışan adam ise doğanın saflığını ve masumiyetini aldırmandan kötücül hislerini harekete geçirmiştir. Mekân saflığı, masumiyeti içinde taşıırken bunun zıttı olan kötücül düşüncelere de aynı anda ev sahipliği yapmıştır.

Bir mezarlıkta geçen “Çitlembik Yiyen Ölüler” adlı öykü mekâna dair çok detaylar vermez ama mekânın genel özelliklerini belirtir. Bayram günleri mezarların kalabalık olmasından şikayetçi olunan öyküde mekânın etkisini en fazla hissettiğimiz nokta toprağın ısınıp ölmüş annenin oğlunun sözlerine karşılık mezardan çıkması anıdır. Açık mekân öykünün dinamizmini sağlamıştır.

Açık mekânın kullanıldığı bir diğer öykü olan “Bir Dolmuş Şoförünü Sevmiştim” de öykünün karakteri öykünün başlangıcında yaşadığı kenti sorgular:

“Bazı sokakların yıldızları idam edilmiştir. Sönük yıldızların hüznü, bozuk yolu çok az aydınlatıyor bu yüzden. Sokağın diplerine doğru yol alıyorum. Belki de yanlış yerdeyim, yanlış zamanlamada, yanlış çizdiğim bir haritayı ezberliyorum. Çıkamaz sokaklarım, ölüm çukurlarım, ağaçsız tepelerim, üzgün varoşlarım, kimsesiz mahallelerim, öcülü evlerim peşim sıra tangur-tungur beni izliyor. Hangi kararla burada yaşamaya başladığımı anımsamayacak kadar eskidi mevsimler. Diz boyu kar yağardı kışları, şimdi gri göğün altında ayazla bekleyen mahalleler, kış manzarası.” (OY, 81)

Öykünün ana vurgusu karakterin dolmuşta uğradığı taciz iken bu dolmuş hattının ait olduğu mahallenin özelliklerinin verilirken açık mekân tasvirlerinden yararlanılmış ve ana vurgu açık mekân tasvirleriyle desteklenmiştir.

Bir adanın mekân olarak seçildiği “Nehir’in Gelmediği Yer” adlı öyküde ise açık mekân tasvirleri pek yoktur. Ama bir tufanın yaklaştığı adadan herkes ayrılırken Nehir’in adayı terk etmemesi adanın bir yalnızlık, bir kaçış mekânı olarak simgesel anlamda kullanıldığını gösterir.

“Düş Kentinin Kuşları” adlı öykü bir çay bahçesinde geçmektedir. Çay bahçesinde oturan kadının gözlemi üzerine kurulu öyküde mekân şöyle tasvir edilmiştir: “Vakit geç olduğu için masaların çoğu boşaldı. Martıların aç çığlıkları geliyor denizden, uzak bir ülkenin ağlamaklı uğultusuna dönüştü akşam. Yalnızca akşamları ortaya çıkan bir kent beliriyor denizde. O kenti bu bahçede bir tek ben görüyorum, ah keşke Ressam da görse...” (OY, 102)

Öyküde açık mekân kullanılmış ve ana karakterin kente bakışı yansıtılmıştır. Açık mekân kullanılmasına karşın öykünün pek dinamik bir öykü olmadığını, daha çok içsellige ve gözleme dayandığını söyleyebiliriz.

Açık ve kapalı mekânın iç içe kullanıldığı “Koza” adlı öyküde açık mekân mezarlıktır. Babasının ölümü üzerine mezarlıkta babasının da aşık olduğunu bildiği karısına tecavüz eden adamın mekânı mezar olarak seçmesi şaşırtıcıdır. Mezar açık bir mekân olmasına karşın tecavüze uğrayan Nazan için bir labirente, bir çaresizliğe dönüşmüştür.

“Ortadan Yarısından” adlı öykü Tenekeçiler adlı mahallede geçer ve öykünün başında mahalle ve mahalleye son günlerde musallat olan kokuyla ilgili geniş bir tasvir yapılır.

“BORNOVA’NIN yüksek mahallelerinden Tenekeçiler ‘de, şurup gibi bir eylül sabahı, nereden geldiği belli olmayan bir koku hissedilecekti. Başlangıçta kapı önlerine yığılmış çöplerden, kentin kuzeyinde yüzeye çıkan kanalizasyon sularından, yan mahallede lastik yakan Çingenerden kimse şüphelenmeyecekti. Herkesin uykusunu kaçıran, bir pislik gibi yapışıp tiksinti uyandıran bu berbat kokunun, bir insanın bedeninden yayıldığını keşfedecekleri güne kadar kırk kere kırklanacak, pamuk yataklarını dövecek, bahçe topraklarını havalandıracak, kuytularda kedi-köpek ölüsü arayacak, kokunun utancını görebilmek için birbirinin yüzlerine bakıp birbirlerinden bilecek, birbirlerine soracaklar, ne yazık ki kokunun kaynağını bulamayacaklardı.” (SL, 11)

Açık bir mekân olan Tenekeçiler Mahallesi yaşam şartları açısından kapalı bir labirent gibi tasvir edilmiştir. Mahallenin kanalizasyona yakın olması, kapı önlerinde çöp yığınlarının olması, kaynağı belli olmayan bir kokunun tüm mahalleyi sarması mahallenin yaşanmaya uygun bir yer olmadığını göstermektedir. Mahalle açık bir mekân olmasına rağmen insanların sıkışıp kaldığı, içinden çıkamadıkları, tedirgin olarak yaşadıkları bir “labirent” mekân olarak gösterilmiştir. Yazar bu öyküde mekânı öyküdeki gerilimi artırmak için kullanmıştır ve öykü kişilerinin ruh durumunu yansıtmak, onların sıkışıp kaldığını, kurtuluş yolu bulamadığını mahalle tasviri ile

anlatmak istemiştir. Mahalle her ne kadar dış mekân olsa da bu öyküde geniş mekân olarak değerlendirilmez.

Beyoğlu'nun arka sokaklarında geçen “Tacettin” öyküsü açık mekânda geçse de sokak tasvirlerinin çok olmadığı bir öyküdür. Öyküde sokak tasvirleri pek olmasa da kabadayı Tacettin'in iki sokak serserisi ile kavgası sokak atmosferinin öyküde hissedilmesini sağlar. Ara sokaklardan çıkan serserilerin Tacettin'e saldırması sokakların güvensizliğini vurgulamıştır. Öykü hareketli, dinamik bir öyküdür ve açık mekân bu dinamizme katkı sağlar.

Bir köyde geçen “Oğul” öyküsü de açık mekân tasviri ile başlar:

“HER ŞEY O AKŞAM OLDU. Gündüz, Aladağ'ın arkasına akıyordu. Göbelli'de kıpkırmızı akşam. Hanım, dama çıkıp tarhanayı bez torbalara doldurmaya başladı. Bütün gün dalga dalga tütüştü dam. Hanım'ın çıplak tabanları kavruldu. Tarhanayı parmaklarıyla havalandırıkça, iştah açan bir ekşilik yayıldı havaya. Sonra serinlik...Dağlardan gelen kızılçam kokusu, tarhananın ekşiliğini aldı götürdü.”(SL, 43)

Mekân kokusuyla, havasıyla, içindekilerle tam bir köy resmini yansıtmaktadır. Öyküde bu resmin içine giremeyen tek şey evin oğludur. Evin oğlu yıllardır köyde yaşamasına rağmen hala fasulyeleri kırmadan nasıl ayıklanacağını öğrenememiş, yaşadığı mekâna uyum sağlayamamıştır. Anne karakter oğulun zorla içinde tutmaya çalıştığı resimden oğlunun ayrılmasına ve şehre gitmesine razı olur. Açık mekân bu öyküde geniş mekân olarak değerlendirilmiş ve “Aladağ'ın arkasında” yeni ufuklar aranmıştır.

“Sarhoştuk Yıldızların Altında” adlı öyküde açık mekân unsurları görülür. “ANASON BULUTU bahçeli meyhanede” (SL, 47) iki arkadaşın eski günleri yad etmesiyle başlayan öyküde “gökyüzü sözün arasına girince, yağmurun tıptırtılarını gevezeliğe boğmuş bahçeli meyhaneyi”(SL, 47) geride bırakıp sokaklarda yürümeye başlayan iki arkadaş sohbet ederler ve eski günleri hatırlarlar. Sarhoş olan iki arkadaş gökyüzünden yağmurun değil yıldızların yağdığı hissine kapılmışlardır. Öyküde açık mekân sarhoşları gözünden aktarılır ve geniş mekân olarak değerlendirilir.

Doğada geçen “Yülerzik” öyküsü bir bitki olan ülerziğe ulaşma serüvenini anlatmaktadır. Doğanın güzelliğini, saflığını ve berraklığını üzerliği takip ederek gösteren öyküde açık mekân geniş mekân olarak kullanılmıştır.

Bir atmosfer öyküsü olan “Selamete Kalın Hanımefendi” de bir sokak tasviri ile başlar. Sokak bu öyküde kendi içine girmek isteyen bir kamyonu yabancı kabul edip onu içeri almamaya çalışan canlı bir organizma gibi anlatılmıştır. Sokağa ve kamyonu dair ayrıntılı tasvirler öyküdeki atmosferi oluşturmada etkili olmuştur.

Şehirlerde çarpık ve dar bir şekilde kurulan sokaklarında yaşayan insanların ruh hali de öyküde mekân unsurlarıyla yansıtılır.

“Kırlangıç” öyküsü açık ve kapalı mekân unsurlarının birlikte kullanıldığı bir öyküdür. Baharda bir kırlangıç süresine rastlayan anlatıcı mekâna dair şu ayrıntıları verir: “Kırlangıç sürüsü Afrika çölleri aşarak gelmişti. Bahar henüz kızarmamış, buharlaşmamıştı. Akşamlar hala serin, gelincikler diriydi.” (SL, 82)

Öykü doğadan ayrıntılar verirken doğanın kırlangıçların ve diğer tüm canlıların yaşam alanı olduğunun da vurgusunu yapmaktadır. Açık alan yani doğa öyküde yaşamı ve var olmayı simgelemektedir. Öyküde doğal yaşamlarında koparılıp kapalı ve yapay bir ortamda çiftleştirilen kırlangıçlarının doğalarının bozulması da doğal yaşamın önemini gösterir.

Caddeleri, sokakları, meydanları ve parkları mekân olarak gördüğümüz “Sandık Lekesi” adlı öyküde mekân tasvirlerini çokça görebiliriz:

“KENTİ TOZA BOĞAN kirlili yağmur dindikten az sonra, caddenin aşağısından yokuş yukarı sürünerek, yaşama üvey, yorgun bir köpek gelmişti. Önce başı görünmüştü, sonra dargın gözleri; ayakları çamur içinde. Büyük olasılıkla, geceleri sarhoş horultularla, köpek ulumalarıyla titreyen o ağaç mezarlığından, Gümüşsuyu Caddesi’yle Dolmabahçe’yi birleştiren, kimsenin adını bilmediği o kuytu parktan çıkmıştı.” (DN, 9)

Açık mekân tasvirleriyle kente ait bilgiler verilirken burada yaşayan çocuklarında kentin içinde sıkışıp kaldığını, kentin aç bir kurt gibi çocukları yuttuğu vurgusu yapılmıştır. Kent sokakları, caddeleri ve parklarıyla yine canlı bir organizma gibi gösterilmiş ve açık mekân tasvirleri atmosferi yaratmada etkili olmuştur.

Öyküde kente yağın yağmurun dahi doğasını koruyamadığı, kirlili olduğu ifadesi birkaç yerde vurgulanır: “O gün yağmur yağmıştı: kimyası bozulmuş çamurlu bir sağanak. Hüma, havanın kokusundan yağmurun geleceğini sezindiği için en yakın arkadaşı İpek’i apartman boşluğuna, derme çatma bir evciliğin içine çekmişti.” (DN, 15)

Kent yaşamı doğanın yapısını bozmuş, sağlığına zarar vermiştir. Öyküde açık mekân tasvirleri kullanılsa da kent yaşamına olumsuz bir bakış vardır. Açık mekân bu öyküde geniş mekân olarak değerlendirilemez. Açık mekân öyküde aksiyonun devamlılığını sağlamıştır.

“Yaprak ve Tüy Zamanları” öyküde tamamıyla doğada geçen bir öyküdür. Ardıç kuşu ile ardıç tohumu arasındaki dönüşümün anlatıldığı öyküde doğa olayların gerçekleştiği yer olarak karşımıza çıkar:

“Sonra karanlık bir bulut çöktü üstüme, yağmur damlalarıyla kovalandım, ıslaklığın ilk huzursuz tadını aldım, üşüdüm, şiştim, hala çok sağlamdım. Büyük bir çavlanın çılgın akıntısına kapıldım. Islandım, eriyemedim, boğuldum, çözülemedim. Korkunç bir kayanın oyuğuna atıldım sonra. Çam iğneleri, ölü otlar sarmıştı her yanıma. Tam anlamıyla takılıp kalmıştım. Güneşin ipliği bile sokulmuyordu yanıma.” (DN, 52)

Bir ardıç tohumunun ağzından kaleme alınan öyküde ardıç tohumunun ruhsal ve fiziksel durumu içinde bulunduğu ormanın ayrıntıları ile anlatılmıştır. Açık mekân ardıç tohumunun yukarıda anlattığı durumda içerisinde sıkışıp kaldığı “labirent” bir mekân olarak çizilir. Ardıç tohumu doğanın yabani şartları içinde ölümü beklerken ardıç kuşunun kendini fark etmesiyle hayatının akışı değişir. Ardıç kuşu ardıç tohumunu yer ve ondan olan parçaları dışkı olarak bıraktığı yerde tohumdan bir ağaç filizlenir. Ardıç tohumu bu dönüşüme dair şunları söylemiştir:

“Beni, daha doğrusu ot, toprak kokan dışkının arasına gizlediğin özümden kalan birkaç pırıltıyı, bir vadinin en kırmızı yerine bıraktın. Toprak en güzel yordamıyla bizi içine aldı. Benden kalan birkaç pırıltıyı arıtp en bereketli yerde gizledi. Şimdi boynumdan aşağısı o tarafta tutunuyor. Bil ki Ardıç Kuşu, bana bir ağaç olmayı armağan etmişsen bile, üstelik senin içinde soyunup öğütülmüş olmanın bedeliyse bu görkem, bu vadinin en güzel Ardıç Ağacı olarak verdim karşılığımı.” (DN, 54)

Mekân onu algılayan canlının bakış açısına göre değişmektedir. Ardıç tohumunun dönüşümde sonra içinde bulunduğu mekâna karşı algısı değişir. Çürümek üzereyken zorlu doğa şartlarının onun için ölümü getireceğini düşünüp mekâna olumsuz bir bakış içindeyken dönüşümden sonra mekânın yani doğanın mucizelerine şahit olmuş ve içinde bulunduğu mekâna karşı olumlu bakış açısı geliştirmiştir. Öyküde açık mekân iki bakış açısıyla yansıtılmıştır.

“Çatlak Yerlerin Kuyusu” adlı öyküde mekân ismini bilmediğimiz bir köydür. Öykü mekân tasviriyle başlar: “EŞİĞE KADAR SÜRÜNMÜŞ, evin reyhan kokulu avlusuna tam sokacakken başını, boyu boyundan uzun, kül sakallı, belinden yukarısı çıplak, yarı erkek yarı dağ bir varlıkla göz göze geldi.” (DN, 57)

Köy evinin avlusu kadar gelen yılan anlatılırken öykü kişisi olan ihtiyar ise mekâna ait bir unsura, bir dağa benzetilmiştir. Mekân öykü kişisiyle ilişkilendirilmiştir. Köy susuzluktan kuruyan, içindeki insanların yaşam koşullarının güçleştiği ve birçok insanın göç etmek zorunda kaldığı bir köydür. Mekân insanların yaşam koşullarını zorlayan bir unsura dönüşmüştür.

İhtiyarın su kuyusu bulmak için yaptığı çabalaması mekânın öyküde ön plana çıkmasına sebep olmuştur. Öyküdeki açık mekân insanların yaşamlarıyla doğrudan ilişkilendirilir ve geniş olarak değerlendirilmez. İnsanları çaresiz bırakan bir açık mekân olarak karşımıza çıkar.

Açık ve kapalı mekânın bir arada kullanıldığı “İnsan Dipleri” adlı öyküde bir çiftin kaçamak yapmak için gittiği dağ otelinin yakınındaki ağaçlık tepede geçmektedir. Mekân öyküde şöyle tasvir edilir:

“Gökyüzü neredeyse çırılçıplaktı. Yeni sürüngenler, taze yapraklar, diz boyu uzayan yabancı otlar, su yeşili ince bir kuşak gibi ağaçların arasında dolanıyordu. Vahşi çalılışların arasındaki patikadan ormanın içlerine doğru tırmanırken, kadın adamın elini tutmamak için geride kalıp adını bile bilmediği, kopar kopmaz solmaya başlayan kır çiçeklerini toplamaya başladı.” (DN, 70)

Doğa yalın bir şekilde anlatılırken öykü kişilerinin davranışları da mekân tasvirlerinin arasına karışmış, öyküde mekân, kişiler ve zaman birbiri içine erimiştir. Açık mekân öyküde yalınlığı ve güzelliğiyle ön plana çıkmıştır.

Kent sokaklarında geçen “Çöpçüler” adlı öyküde ise açık mekân tasvirleri çöpçülerin çalışma koşulları üzerinden yansıtılmıştır. Çöpçüler ait oldukları mekânın yani sokakların içindekilerle özdeşleştirilerek anlatılırlar. Mekân bu öyküde öykü kişilerinin ve zamanın içinde erimiştir. Açık mekân çöpçülerin hem bir çalışma alanıyken hem de tüm tüketim atıklarını bıraktıkları yer olarak gösterilmiştir.

“Esir Sözler Kuyusu” adlı öyküde her gün babaannesine yemek götüren bir çocuğun her zaman gittiği patika yoldan değil de yonca tarlalarıyla bezeli alçak tepelerden gitmeyi tercih etmesiyle öyküde aksiyonun başladığını görürüz. Yolda kuyudan su çekip yerlere döken bir kadın gördüğünde onunla sohbe başlar ve Nermin adlı kadının kuyuyla konuştuğunu, kuyunun ona bir şeyler anlattığını öğrenir. Nermin bir Cevizlik’teki ahşap evde tek başına yaşayan kimsesiz bir karakterdir. Toplumdan kendini yalıtılmış bir bireydir. Yaşadığı mekânda kırsal bir alandadır ve Nermin yaşadığı mekân ile özdeşleşmiş bir karakterdir. Açık mekân öyküde dinamizmi sağlayan bir unsurdur.

Açık ve kapalı mekânın bir arada kullanıldığı “Üzüntü Avcısı” adlı öyküde parçalı anlatım söz konusudur ve öykünün birinci bölümü okulun bahçesinde geçmektedir. Okul bahçesinde oturan iki kız çocuğunun ergenliğe geçiş döneminde yaşadıkları sıkıntıları konu alan sohbetlerini dinlerken mekân tasvirlerine pek rastlayamayız. Açık mekân bu öyküde olayın geçtiği yer olarak verilmiştir ama pek fazla ön plana çıkmamıştır. Mekân kişilerin özelliklerini ortaya çıkaran bir bilgi olarak öyküde var olur.

“Kayıp” öyküsü de açık ve kapalı mekân unsurlarının bir arada kullanıldığı bir öyküdür. Durmadan ortadan kaybolan Suat adlı çocuğun hikayesinin anlatıldığı öyküde açık mekân tasvirlerini pek göremeyiz. Açık mekân öykünün geçtiği yer olarak belirtilir ama hakkında pek fazla bilgi verilmemiştir.

Yine bir sokakta geçen “Sokak Kadını” adlı öykü de sokak tasviriyle başlamaktadır:

“YARASA SOKAK’IN canı sıkıldığı bir gündü yine. Olağanüstü sessiz dört hafta geçirmişti. Pazartesi günü çöp arabalarından arta kalan ağır kokuyla bir süre idare etmiş, sonra uykudan uyanan aç bir ayı gibi pençelerini kaldırarak canhıraş bir haykırıyla çevreyi korkuya boğmuştu. Bir şey bulamazsa ağlayacaktı. İşte yangın bu nedenle çıktı.”(E.S.K:55)

Sokağın canlı bir varlıkmiş gibi tasvir edildiği ve hatta canı sıkıldığı için bir evde yangının başladığı öykü bir atmosfer öyküsüdür. Sokak üzerinden toplumun bir tablosu çizilmektedir:

“Uzun süren sessizliği yırtan bu çatırdamayla, mahalleli nihayet bir soluk aldı. Ahşap ev, küçük parlamalarla, o gün seçilmiş kurban olmasına isyan ederek, çevreyi büyük ateş topları fırlatıyordu. Ne var ki, sokağın insanları, görkemli bir hıdrellez şenliğini seyredemişçesine, evin acısını yok sayarak, çemberi git gide daraltıyorlardı. Güçleri yetse, üç dilek tutup üstünden atlayacaklardı. Ama bu azgın histerilerini dışavurmamak için, ağlayan çocukların başlarını okşayarak ve evin yoksul sahiplerini teskin ederek, ikiyüzlülüklerini küle batırıyorlardı.” (ESK, 55)

Öyküde sokakta yaşayan insanların samimiyetsiz, iki yüzlü tavrı mekân unsurları üzerinden eleştirilmiştir. Yanan bir evin acısına karşı duyarsızlaşmış insanlar, üzölmüş gibi görünerek içten içe durumdan haz almaktadırlar. Açık mekân unsurlarıyla atmosfer sağlanırken toplumun bir tablosu çizilmiştir.

“Zilşan’ın Ayakları” adlı öykü açık ve kapalı mekânın bir arada kullanıldığı bir öyküdür. Metropol bir kentin gökdelenleri, büyük alışveriş merkezleri arasında köyden gelip şehre yerleşmiş ama kültürüne henüz alışmamış Zilşan’ın kentin acımasız ve sert tavrına karşı ne kadar savunmasız ve zayıf oluşunun anlatıldığı öyküde açık mekân tasvirleriyle birlikte anlatılmıştır. Açık mekânın metropol bir kent olması öykünün ana vurgusunu güçlendirmiştir.

2.4.3. Kapalı/İç Mekânlar

Sema Kaygusuz öykülerine baktığımızda on dört öykünün kapalı mekânda geçtiğini dokuz öyküde ise açık ve kapalı mekân bir arada kullanılmıştır. Kaygusuz dinamik öykülerinde açık mekânlar ön plana çıkarken hareketin az olduğu, durağan, daha çok karakterlerin içsel durumlarının ön plana çıktığı öykülerde ise iç mekânlar tercih edildiğini söyleyebiliriz.

“Ortadan Yarısından” adlı öykü bir evde geçmektedir. Kendi evinin penceresinden karşı binadaki bir kızını izleyen ana karakter tüm vaktini evde geçiren ve eşyalarına fazla anlam yükleyen karakterin evinin ayrıntılı tasviri yapılır:

“Pencerenin kenarına yerleştirdiğim bambu koltuğumda otururken, evin içindeki eşyaların hayatımdaki yerini düşünüyorum. Antrede patlayan ampulün yerini düşünüyorum. Antrede patlayan ampulün yerine, hiç kullanmadığım yatak odamdaki abajurun ampulünü geçici bir süre için takabilirim aslında. Ama bu düşünce, antreyi karanlık kullanmaktan daha sıkıcı geliyor. Mutfaktaki açılıp genişleyebilen yemek masamı küçük olduğu için almıştım. Yemeğe çok sayıda konuğum gelse bile, öyle kullanmak istemiyorum. Çünkü onun işi küçük bir masa olmak. Oturma gruplarına koyduğum çiçekli yastıklardan birini, yeni bir yastık alana kadar kullanabilirim. Ama olmuyor işte! Eşyalar, yüklediğim anlamlarla gelip evime yerleşiyor, bir daha onları yerlerinden kaldıramıyorum.”(OY, 9)

Ana karakterin mekâna ait eşyalara fazla anlam yüklemesi basit değişiklikleri dahi yapamaması ruhsal durumu hakkında bize ipucu verir. Mekân tasvir edilirken aynı zamanda ana karakterin ruhsal durumuna dair bilgilerde verir. Bir koltukta oturup tüm günleri karşı binadaki kıızı izleyerek geçiren ana karakter evde ki eşyalar gibi cansız bir nesneye dönüşmüştür. Toplumdan kopuk, yabancılaşmış, yalnız bir karakterdir. Mekân tasvirleri öykü kişinin iç dünyasını ortaya çıkarmaktadır. Kapalı mekân tasvirleri öyküde işlevsel olarak kullanılır.

Bir hastanenin ya da kliniğin odasında geçtiğini tahmin ettiğimiz “Siyah Top” adlı öyküde bir grup terapisi anlatılır. Mekâna dair ayrıntılı tasvirlerin olmadığı bu öyküde mekânla ilgili dikkat çeken şey hastaların mekân içinde oluşturdukları çemberdir. Bu çemberin lideri öyküde “beyazgömlü” olarak anılan doktordur ve bir hastanın ağzından anlatılan öyküde oluşturulan bu çember için şu ifadeler kullanılır:

“Oluşturduğumuz çemberin böylesi büyük olduğunu şimdi ayırıyorum. Her konuşan, alamadığı ölçerini anlattıktan sonra ötekini dinlemiyor artık. Konuşanlar, ağır bir kayanın altından bulunmuş tespah böcekleri gibi tortop olup eski düşlerine dönüyor yeniden. Beyazgömlü, ezberlenmiş kibarlığıyla bize söz verirken; nerede olduğumu, buraya nasıl geldiğimi anımsamaya çalışıyorum. Buraya ilk geldiğim günü bilmiyorum.” (OY, 21-22)

Tedavi için oluşturulan çember ana karakterin içinde bulunduğu sıkışmışlığı sembolize etmiştir. Ana karakter hastane odasında tedavi amacıyla oluşturulmuş çemberde kurtulmak istemektedir. Ana karakterin ruhsal durumu kapalı bir mekân olan hastane odasından kendini sıkışmış hissetmesi ile ön plana çıkar. Öyküde ayrıntılı mekân tasvirleri olmasa da kapalı mekânın işlevsel olarak kullanıldığını söyleyebiliriz.

Bir evin ve apartmanın mekân olarak kullanıldığı “Sarhoş” adlı öyküde mekâna dair detaylarında verildiği bir tasvirle başlar:

“Kadının sıcağın dizleri uyuşmuş, ayakları şişmişti; yazın en boğucu günüydü. Tabanlarındaki zonklamadan kurtulmak için soğuk bir duş aldı. Çenesi takır takır titirken, kendini koltuğa attı. Saçını kurutmak istedi, ama kolunu kaldıracak hali kalmamıştı. Kendini külçe gibi hissetti. Her yanı acıyor, içi burkuluyordu nedense. Bir an önce uyumak istedi, dünyadan silinerek, yok olarak uyumak... Telefonun fişini çekti. Bir kadeh konyak içti, sonra bir kadeh daha. Çok geçmeden huzursuz bir uykuya daldı.” (OY, 77)

Kadının yaşadığı içsel bunalım, sıkıntı yaşadığı mekâna da yansımış havasız, sıcak boğucu bir kapalı mekân tasvir edilmiştir. Ana karakter kapalı ve boğucu mekânda ruhsal sıkıntılar çeken ve hatta kapısına dayanan sevgilisini bıçaklamak isteyecek kadar içinde bulunduğu duruma ve ortama sıkışmış birisidir. Kapalı mekân öykü kişinin ruhsal durumunu yansıtır niteliktedir.

“Elif’in E’si” adlı öyküde bir evde geçmektedir. İlk torunlarına sahip olan Ahmet ve Neriman isimsiz bebeğe bir isim bulma durumundalardır. Ataerkil toplumun aile yapısına göre toruna ismi erkeğin yani Ahmet’in koyması gerekmektedir. Neriman uykusundan uyandırdığı Ahmet’i bir isim bulmak için sıkıştırmaktadır. Ev kapalı bir mekân olarak Ahmet’in içine sıkıştığı bir mekândır.

Ahmet yatak odalarında Neriman’la ettikleri sohbetle öneriler sunar. Neriman bu önerilerin hepsine bir kusur bularak Ahmet’i kendi kafasındaki isme doğru çaktırmadan yönlendirir. Ertesi sabah Ahmet Neriman’ın yönlendirmesiyle ulaştığı sonucu açıkladıktan sonra mekân ayrıntıları şöyle verilir: “Sonra masadaki baş köşeye geçiyor, bir tahtın yükseltisinde oturmuşçasına Neriman’a bakıyor. Neriman, ıslık çalan çaydanlığın başında. Çaydanlığı sofraya getirip herkese tek tek çay döküyor, alaycı bir buhar salmıyor sofrada.” (SL, 28)

Kapalı mekân tasviri Ahmet’in göstermelik iktidarını ve gizliden gizliye Neriman’ın asıl iktidar oluşunun vurgusunu yapmıştır.

“Kadın Sesleri” adlı öykü de ise kapalı mekân unsurlarını görebildiğimiz bir başka öyküdür. Kahramanın ruh hali ile mekân ayrıntıları arasındaki uyumun yakalandığı bu öykü şu tasvirle başlamıştır:

“B HANIM TER İÇİNDE UYANDI. Huzursuz düşler dolmuştu saçlarına. Darmadağın. Odada uyku kokusu, havasızlık. Sağa gerdi bacağını, paslı bir makas gibi açıldı biraz. Sıkıldı, yüzüstü döndü, soluk alamayınca sırtüstü yuvarlandı. Ağzında bayat bir öykü kokusu, kırılmış bir uykuya daldı, uyandı, düşündü, düşündü dört aydır her sabah ne düşünüyorsa, gene aynı şeyi düşündü.” (SL, 33)

Berna karakteri ruhsal olarak sıkıntıları olan bir karakter olarak çizilirken odası da havasız, kapalı insan ruhunu daraltan bir mekân olarak tasvir edilir. Berna karakteri bir bahaneyle sevgilisi olduğu adamın karısını arar ve onunla konuşmaya çalışır. Ayşe ise kocasının kendini aldattığının farkında olan ama hiçbir şey yapmayan eve sıkışıp kalmış bir karakter olarak çizilmiştir. Öyküde kapalı mekânın kullanılması öykü kişilerin içinde buldukları sıkışmışlığı ve çıkmazı göstermek içindir. Kapalı mekân öyküde işlevsel olarak kullanılır. Öykü kişilerin ruhsal durumları daha ön plana çıkmaktadır ve kapalı mekân bu vurguyu desteklemektedir.

Kapalı mekân unsurlarına sıkça rastladığımız bir diğer öykü ise “Sarı”dır. Bir cenaze evine giden ana karakter ölen arkadaşı Nazan’ın evini ziyarete gittiğine odasına ve evine dair mekân tasvirlerini okuyucuyla paylaşır:

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

Bir terzi olan Nazan’ın evinde beklemediği bir tasarımla karşılaşan anlatıcı mekânı detayları ile aktarır. Terzi olan Nazan’dan böyle şık bir ev tasarımı beklemeden anlatıcının iç sesini mekân tasvirleri esnasında duyarız. Evin dekorasyonunu Nazan’ın iç mimar kardeşi yaptığını öğrenen anlatıcı karakteri ilk şaşkınlığı üzerinden böylelikle atar. Zihninde bir terziden böyle bir ev dekorasyonu şıklığı beklemeden karakter bu bilgiyle düşüncesinden bir kere daha emin olur. Mekân, sosyal ve kültürel kimliği yansıtması açısından da ön plana çıkar. Nazan’ın odasına dair ise şunları söyler:

“Nazan’ın odasına girdiğimizde küçük bir ürperti yaşadım, pencerenin hafif aralığından sızan sonbahar esintisi dantel perdeyi tokatlayıp geri gitti. Beyaz ile zümrüt yeşilinin hakim olduğu bu genişçe odada şimdi yaşamayan bir kadının yatağına oturtulmak içime dokundu. Ben zorunlu geleneklerden ötürü bir konuktu yalnızca, bu ne davetkârlıktı böyle? Seda hanım, yatağın yanındaki dairesel kolları olan el yapımı sandalyeye oturup derin bir iç çekti. Ossaat gitmek istedim, gidemedim.” (SL, 54)

Kapalı mekân tasvirleriyle anlatıcı karakterin iç dünyasına dair, duygu ve düşüncelerine dair bilgiler elde ederiz.

Bir insanın ölümünde sonra onun bir zamanlar nefes aldığı odayı ziyaret etmekten hoşlanmayan anlatıcı karakter duygularını yansıtırken mekân tasvirlerinden yararlanır. Mekân öyküde anlatıcının ruh haliyle uyum içerisinde ve detaylı bir şekilde verilmiştir.

Sarı rengine karşı negatif bir tutumu olan ve sarı renginde olan hiçbir şeye neredeyse hiç dokunamayan Nazan, kardeşinin dekor ettirdiği yeni eve taşındıktan sonra gün gün erimiş ve kimsenin sebebini anlamadığı bir şekilde ölmüştür. Öykünün finalinde ise Nazan’ın kardeşinin kendi elleriyle dekore ettiği odanın duvarlarında belirsiz sarılar olduğunu anlatıcı fark etmiştir. Oda Nazan’ın ölümünü getiren bir unsur olarak verilmiştir. Kapalı mekân, bu öyküde “labirent” bir mekân olarak çizilmiş ve kimsenin fark etmediği ayrıntılarıyla Nazan karakterinin sonu olmuştur.

Bir banyoda geçen “Aşkar” öyküsü de mekân tasviriyle başlamıştır:

“ODUN KOKUSU, uçuşan isin içinde Canan üstünde ne varsa çıkarıp, en kuru köşesine attı. Ağlaması yeni durmuştu. Odun kazanının küçük musluğunu açınca bakır kazan su tıptırtılarıyla

çınlamaya başladı. Tüm kalabalık görüntüsüne, bir türlü düzene giremeyen iptidailiğine rağmen ses geçirmeyen tek yer olan bu banyo, Canan'ın en rahat ettiği yerdi.” (SL, 65)

Banyo tasvir edilirken Canan karakteri hakkında da bilgiler verilir. Öykü kişinin tanıtılmasında kişinin mekâna bakışı yardımcı olmaktadır. Canan'ın en rahat ettiği yerin banyo olması kendiyile olmaktan hoşlanan bir karakter olduğunu ortaya koyar. Banyoda yıkanmaya başlayan ve daha yeni yeni genç kız olan Canan annesinin içeriye girmesiyle banyo keyfi sekteye uğrar. Anne kız arasında başlayan banyo sohbeti sırasında mekâna dair tasvirleri yine görürüz. Öyküde kapalı bir mekân olan banyo bir arınma yeri olarak görülmüş ve anne Gülsüm kızının içindeki kin ve öfkeyi aşkar ile onu yıkayarak akıtmak istemiştir. Kapalı mekân öyküde birçok işlevde kullanılır ve öykü kişilerinin içsel durumları daha çok ön plandadır.

Kapalı mekânın insanı köşeye sıkıştıran yönüyle işlendiği “Küllük” adlı öykü bir gökdelenin 37. Katındaki bir büroda gerçekleşir. Andrew Stanley karakterinin bir iş mülakatı için geldiği gökdelen girişini şöyle anlatılır:

“Danışma görevlisine uzun uzun kimlik bilgilerini verirken, bir görevli tarafından karşılanarak asansöre binerken, asansörün ışıklı uğultusuyla yukarı çıkarken, rastladığı her cam kapıda, her aynada, her parlak yüzeyde kruvaze ceketinin üstünde nasıl durduğunu kontrol etti.” (SL, 77)

Gökdelenlerinin her önüne gelenin giremediği korunaklı modern bir mekân olduğu üzerinde durulan öyküde iş görüşmesine başlayan ana karakter kendine uzatılan sigarayı yakmış ama odada tek bir küllük olmaması sebebiyle külü nereye atacağını bilememiş ve kendi içinde bir gerilim yaşamaya başlamıştır. Kapalı mekân tasvirleriyle öykü kişinin içinde bulunduğu sıkışıklık daha net ortaya konulmuştur. Krizi iyi yöneten Stanley, kapalı mekânın yaratmış olduğu gerginlikten kurtulur ve pratik zekasıyla iş görüşmesini başarıyla atlatır.

“Şeftali” adlı öykü ana karakterin bilincini ve bilinçaltını ortaya koyan içsel bir öyküdür. Öykü kapalı bir mekân olan evde geçse de mekâna dair detaylı tasvirler öyküde yoktur. Ama öykü kişinin ruh durumu mekân ile uyum içinde verilmiştir. Kötü kabuslar gören, ağlayan, erimek, kırılmak ve kurumak üzere olan bir kadın su içip kendine gelmek istediği an şöyle anlatılır:

“Emekleyerek mutfığa girdi, gücünü toplayarak ağır ağır kaykıldı, yaprak yaprak açıldı beli. Önce sürahiye baktı, su sallanıp dalgalandı, sen uyurken, dedi, bayat bir koku sardı havayı, sonra yavaş yavaş aktı içime, içme beni, tekrar zehirlenir tekrar kapanırsın içine.” (SL, 42)

Öyküde mekâna ait bir nesne olan sürahinin konuşup etraftaki bayat kokunun kendini de sardığını söylemesi ortamı yansıtır. Öykü karakteri ruhsal olarak büyük sıkıntılar çekmektedir ve bu sıkıntıların fizyolojisine de yansıdığını, fizyolojisinde olağandışı değişimler olduğunu görürüz. Mekâna ait nesnelere öyküdeki gelişmelere uygun şekilde konumlandırılmıştır.

Bir restoranda geçen “Kılçık” adlı öykü ise restoranın tasviriyle başlamıştır: “KADİR BEY’İN GELMESİNE birkaç dakika kala, Sezgin hazırlıkları tamamlamış, restoranı ölüm loşluğuyla donatıp yemek servisini kusursuz bir simetriyle masaya yerleştirmişti. Salonda klasik müziğin bildik eserlerinden biri duyuluyordu.” (DN, 45)

Ürkütücü bir yeme alışkanlığı olan Kadir Bey her öğlen geldiği restorana yine gelmek üzereyken restoranın ölüm loşluğunda olması ona hizmet etmek istemeyen garson Sezgin’in ruh halini yansıtır. Sezgin, boğulurcasına yemek yiyen Kadir Bey’e hizmet etmekten dolayı kendini iyi hissetmemektedir.

Restoranın ölüm loşluğunda olması aynı zamanda öykünün finalinde boğazına kılçık kaçtığı için boğularak ölen Kadir Bey’in durumuna yapılan bir imadır. Kapalı mekân tasvirleri öykü kişilerinin ruhsal ve bedensel durumları ile uyum içindedir. Restoran kapalı bir mekândır ve insanların Sezgin maddi kaygılardan ötürü buraya sıkışıp istemediği konuklara dahi hizmet etmek durumunda kalırken Kadir Bey’de bedensel ihtiyaçlarını karşılamaya çalışırken kapalı mekâna sıkışıp kalır. Kapalı mekân insanların içine bir nevi hapsediği imasıyla öyküde var olur.

Öykü kişilerinin içsel dünyalarının ön plana çıktığı “Çalıntı Yürekler” adlı öyküde mekân evdir. Öykü İlyas’ın tasviriyle başlar:

“Yataktan kalkmak için en küçük bir istek yoktu içinde. Günlerdir yüzünü bile yıkamıyordu. Aynaların bilge ışmalarından yansıyan kendi çökkün gözlerine bakmaktansa, kabuk kabuk kabaran rutubetli duvarların sızlanmasını dinleyerek geçirirdi son günlerini. Ne cennetten kupkuru bir yatak istiyordu artık, ne de uzayın kadife gecesinde derin bir boşluk. Zeynep bu halini görmesin yeter.” (DN, 75)

İlyas’ın ruh durumu mekânın ayrıntılarına da yansımış, hayattan vazgeçmiş ölümü bekleyen, öz benliğini yitirmiş hali öykünün atmosferine işlemiştir.

Öyküde mekân ve öykü karakterleri arasında ilginç bir bağlantı vardır. Öyküdeki karakter için mekân farklı değişim noktalarının başlangıcı niteliğindedir. İlyas karakteri altmış yaşını aşmış bir ihtiyarken bir yıl önce gececik ve kimsesiz bir kız olan Zeynep ile nikahlanmış ve bunu öldükten sonra mallarının, maddi durumu pek iyi olmayan Zeynep’e kalması için yapmıştır. İlyas yaptığı iyiliğin farkındadır ve Zeynep’in kendine minnet duygusu içinde ona itaat etmesini beklemektedir. Ama beklenildiği gibi olmaz ve İlyas önce yatak odasından sonra mutfaktan ve sonra tüm evden çekilerek kendi evine sıkışır kalır. İlyas’ın mekândan çekilmesi evde hakimiyetini tümüyle kaybetmesiyle paralellik gösterir. İlyas için kapalı mekân bir sıkışıklığın, labirentin, öz benliğini yitirmenin yeridir.

Zeynep karakteri için aynı mekân İlyas’ın tam tersi bir süreci oluşturur. Zeynep eve ilk geldiğinde her şeye yabancıdır hiçbir şeyi benimseyemez, evi de İlyas’ı da sahiplenemez. Zaman geçtikçe Zeynep değişmeye mutfaka, banyoya evin her köşesine

yerleşmeye başlar. Evde o kadar rahat hareket etmeye başlamıştır ki İlyas bu rahatlığın karşısında gittikçe sıkışmaya başlar. Zeynep için kapalı mekân kendi öz benliğini bulduğu ve tüm hakimiyetini kurduğu bir yer haline dönüşür.

Mekân öykü karakterlerinin hakimiyet mücadelesinde önemli bir yer tutmaktadır.

Mutfakta geçen “Sülün” adlı öykü ise genç bir erkeğin annesine yemek yapmak için avladığı sülünü mutfakta pişirmeye hazırlanışını konu edinir. Sülünü mutfakta hazırlamaya çalışan gencin ruh hali bulunduğu mekâna da yansımıştır. Sülünün tüylerini kendinden geçerek bir hınçla yolan genç tüylerin tüm mutfağa yayıldığını hırsından fark edememiştir. Öykü kişinin ruhsal hali öyküde ön plana çıkar. Annesinin ilgisini göremeyen ve boyunduruğu altında varlığını gösteremeyen genç karakter avladığı sülün ile varlığını annesine kabul ettirmeye çalışırken kapalı mekân gencin içindeki çıkmazı anlatmada destekleyici bir unsur olmuştur.

“Sen Çalmadan Önce” adlı öyküde kentte gerçekleşen her ödül törenine katılmayı kendine iş edinen Selahattin Bey ödül töreninin olduğu salonda bazı hususlara dikkat etmektedir:

“Ödül törenlerinin davetsiz konuğu Selahattin Bey, her zaman için, kalabalık davetlilerin arasına karışarak, arka sıralarda, numarasının tek sayı olmasına dikkat ettiği bir koltuğa yerleşirdi. Bu koltuk aynı, aynı zamanda, rahatça kaykılarak sahneyi görebileceği, loş bir kutucuk olmalıydı. Oturma yerinin bütün bu özellikleri yan yana geldiğinde, ödül alan kişilerle ortak bir nadirliği paylaşmanın tuhaf övüncünü rahatlıkla hisseder, bütün gün içinde tuttuğu soluğu yavaş yavaş dışarı salardı.” (ESK, 60)

Öykünün geçtiği kapalı mekân ile öykü karakteri Selahattin Bey’in yaptığı eylem arasında bir ilişki kurulur. Selahattin Bey ödül törenlerinde kendine kuytu bir yer arar ve ödül alan kişileri buradan izlemek ister. Kapalı mekân özellikleri Selahattin Bey’in ruh halini de ön plana çıkarır. Selahattin Bey, yalnız ve yabancılaşmış hayattan aldığı tek zevk ödül törenlerinde ödül alanları izlemek olan bir adam haline gelmiştir.

Sema Kaygusuz öykülerinde çoğunlukla açık mekânı tercih etmiş kentler, sokaklar, caddeler, orman, dağlık ve tepelik yerler gibi birçok açık mekânı öykülerinde mekân olarak kullanmıştır. Kaygusuz kapalı mekânlarını da öykülerinde açık mekânlar kadar olmasa da azımsanmayacak kadar kullanmış ve evler, odalar öykülerde bazen detaylarıyla anlatılmıştır. Bazı öykülerde ise açık ve kapalı mekân bir arada kullanılmıştır.

Kaygusuz öykülerde mekânı birçok işlevde kullanmış ve modern öyküdeki mekân unsurunun önemini göstermiştir. Kaygusuz, öykülerde mekân unsuru ile atmosferi sağlamış, olayların geçtiği çevreyi tanıtmış, öykü kişilerinin ruhsal durumları ile mekân arasında bir ilişki kurarak mekânın öykü karakterine dair ipuçları

vermesi sağlamış, mekân ile toplumsal bir tablo ortaya koymuş, sınıfsal farklılıkları yansıtmış, mekâna dair ayrıntılarla öykü kişinin sosyal ve ekonomik durumu belirtmiştir, öyküdeki gerginliği artırmış, aksiyonun devamını sağlamış, yabancılaşma, yalnızlık ve duyarsızlaşma gibi modern dünyanın getirdiği problemlerin mekâna yansıyan taraflarını göstermiştir.

Kaygusuz'un bazı öykülerinde mekâna dair belirgin ifadeler göremesek de öykülerin geneline baktığımızda mekânın bir dekor olmaktan öteye geçtiğini, anlatıyı tema, aksiyon akışı, gerilimin yükselmesi, öykü kişinin ruhsal durumunu yansıtmaya gibi birçok açıdan destekleyen, anlatının içinde yoğrulmuş ana bir unsur olduğunu söyleyebiliriz.

2.5. Dil ve Üslup

Kaygusuz'un öykülerinde dil önemli bir unsurdur. Kaygusuz kendi dil evrenini oluşturmuş, dil konusunda da özgünlüğe ulaşmış bir yazardır. Kaygusuz bir söyleşisinde öykülerini cümle cümle değil kelime kelime yazdığını her kelimenin öyküde ayrı bir önemi olduğunu ve öykü armonisini oluşturmada kelimelerin önemli olduğunu dikkatle vurgulamıştır. Kaygusuz kendi dilini kurmak için bilinçli bir şekilde çabaladığını da aynı söyleşide ifade eder.

Kaygusuz'un öykü anlayışı diline de yansımıştır. Kaygusuz'un öykülerinde görülen doğa kavramı diline de yansımış Kaygusuz'un öykülerinde doğa önemli bir kavram haline gelmiştir. Kaygusuz benzetmeleri dahi doğa üzerinde yaparak öykülerinde doğaya bir kapı daha açmıştır. Doğa tasvirleri de Kaygusuz'un kendine özgü dil anlayışını ortaya çıkarır. Kaygusuz tasvirlerle yarattığı doğa atmosferi içine okuyucuyu dahil ederken dili de doğayla bir bütün olur.

2.5.1 Üslup Özellikleri

İnsanlık tarihinin başlangıcından günümüze en temel ihtiyaçlardan biri kendini anlatma, kendini ifade etme ve iletişim kurma çabasıdır. En kadim iletişim araçlarından olan dil hiç kuşkusuz edebiyatında ana malzemelerindendir. Dil edebi eserde en temel unsurlardan biridir. Dil edebi eserde gündelik olanın, temel anlamının dışına çıkarak başka bir boyut kazanır ve olup bitenleri daha etkili bir ifadeyle aktarmanın bir yolunu bulur.

Mehmet Tekin, inşa edilmiş bir yapı olan romanın birtakım bileşkelerinden olan insan, mekân, vak'a, zaman gibi unsurların işlevsel kılan aracın hiç kuşkusuz dil olduğunu ifade ederek dilin edebi metinlerdeki önemini belirtmiştir. (Tekin, 2018: 165)

Kurgusal metinlerin dışarıdan alınan malzemelerinin dışında onu oluşturan yapının dil olduğunu ifade etmiştik. Her dilin kendine has özellikleri de ise eserin üslubunu meydana getirir.

Üslubu Mehmet Tekin şöyle ifade etmiştir:

“Üslup, dilin mecazi gücünü, renk ve eylem zenginliğini, kısacası dilin anlatım dağarcığını kişisel beceriyle söze veya -özellikle- yazıya dökmek, dile hayatıyet (canlılık) kazandırmak demektir. Temelde anonim bir değer taşıyan dil, sanatkarın mizacından, düşünce ve felsefesinden gelen destekle özelleşir, üslup boyutu kazanır. Bu dönüşümde sanatkarın -veya yazarın- mizaç ve felsefesi asıl rolü oynar.” (Tekin, 2018: 178)

Nurullah Çetin’de Tekin’e benzer ifadelerle üslup hakkında şunları ifade etmiştir:

“Bir yazarın kendine özgü tutumu, deyişi, söyleyiş biçimi onun üslubunu verir. Üslup, bir kişinin duygu, düşünce ve hayallerini sözle ya da yazıyla kendine has bir tarzda dile getiriş, ifade ediş biçimidir. Dilin kişiye göre özel bir kullanım tarzı, bu yolla yepyeni bir dünya kurulmasıdır. Dilin belli bir düzen içinde aldığı şekildir. Her yazarın üslubu onun dünya görüşünün, hayata bakış açısının, yaşama biçiminin dildeki yansımasıdır. Üslup, yazarın, sanatçının içten gelen samimi duygularının tercümanıdır ve onun şahsiyetinin ifadesidir.” (Çetin, 2014: 273)

Üslup dilin her yazarın kendine göre kişiselleştirilmesi, dile bir özgünlük kazandırılması olarak yorumlanmış ve üslubu oluşturmada en temel etkenin yazarın yaşam tarzı, hayat felsefesi, dünya görüşü gibi unsurlar olduğu üzerinde durulmuştur.

Kaygusuz dile önem veren “dili yaratıcılığının bir evreni olarak” yorumlayan bir yazardır. Öykülerinin dilini oluştururken özenli davrandığını görmek mümkündür. Kaygusuz kendisiyle yapılan bir söyleşide dil anlayışı hakkında şunları söylemiştir:

“Dil konusuna gelince, şimdiye kadar her metnimi sözcük sözcük yazdım, öyle sayfa sayfa değil. Her bir tının yerini aradım. Sözcükleri, yalnızca paylaşılan bir hafızanın yüklü simgeleri olarak görmedim. Onlarla aramda bir ahit var. Ses ve anlam örüntüsünden başka, bence gövdeleri de var sözcüklerin. Biraz erken bir tespit ama, belki yazıyor olmamın nedeni o gövdelerdir. Karakterlerin duygu durumunu şeylerin yüzeyinde arıyorum. Örneğin, bağımsızlık duygusu hemen “taş yalnızlığı”nı anırtıyor. Yine de dil bir amaçtır diyemem şimdi. Üç yıl önce olsa derdim. Şimdi ise benim için roman, öykü bir amaç. Dil ise o amacın yuva kurduğu uzam. Romanı dilin hizmetine vermektense, dili romanın hizmetine vermek üzere bir yol tuttum son zamanlarda. Çünkü dilin baskınlığı bütünü gölgeleyebiliyor. Dil taşkınlığı diye bir şey de var. Bazı okumalarda gördüm bunu. Ama asla dilimi evcilleştirmem, sözcüklerle ilişki biçimimden vazgeçmem. Dilimi sınırlarsam görüş alanımı da küçültmüş olurum. Bence yazarın gücü kendi dil evreninde saklı. Dil daralırsa, yaratıcılık da daralır.”⁴⁰

⁴⁰ <https://oggito.com/icerikler/sema-kaygusuz-agacin-gozune-bakmak-/3405> (15.01.2019)

Kaygusuz öykülerini kelime kelime yazmış, ritme ve şiirselliğe önem vermiştir. Kaygusuz dilini evcilleştirmeyeceğini ifade ederken aynı zamanda dili metnin ön plana geçmemesi gerektiğini, bir araç olmaktan dışarı çıkmaması gerektiğini de ifade etmiştir. Kaygusuz, ilk gençlik yıllarında kaleme aldığı öyküleri derleyip yayımladığı *Esir Sözler Kuyusu* adlı kitabın ilk sözünde kitaptaki öykülerin diliyle ilgili şunları ifade etmiştir:

“Gerçek şu ki, bundan sonra yazacaklarıma kaynak oluşturan bu öykülere sırtımı dönmektense, onları sırtlanmayı yeğledim. Ama asıl önemlisi, on sekiz yaşındaki bir kıza kendimi bağışlamamı. Çünkü az sonra okuyacağınız “çocuksu” öykülerdeki dil, benim şu anda kurmaya çalıştığım, salt gövdeyle biçimlenen dile analık ediyor. Olabilecek değil oluşmakta olan bir gövdenin hançeresinden çıkan bu tiz ses, kesinliği karar verilmemiş gerçeklikleri, içinde pullar uçuşan karanlıktan çıkarıp elle tutulur bir ağrıya dönüştürüyor.” (ESK,13)

Kaygusuz ilk öykülerinde bu yana kendine has bir dil anlayışı oluşturmaya çalıştığını ve ilk gençlik yıllarında yazdığı öykülerin yazarlığının olgunluk evresinde kurduğu dile kaynaklık ettiğini ifade ederek üslubunu yaratan sürece de dikkat çekmiştir.

Kaygusuz öykülerinde öne çıkan üslup özelliklerini de daha ayrıntılı biçimde incelemeye çalışacağız:

2.5.1.1. Benzetmeler

Kaygusuz öykülerinde benzetmelere sıkça yer vermiş ve anlatımı daha etkili bir hale getirmeye çalışmıştır. Kaygusuz’un yaptığı benzetmelerde insanları, hayvanlara ya da bitkilere çeşitli yönlerden bir benzetim içine sokar. Kaygusuz öykülerinde benzetmelere başvurarak öykü dilini daha özgün bir hale getirmeye çalışır.

“Üşüyen” adlı öyküdeki kadın karakter kendi ruhsal ve fiziksel durumunu anlatırken kendini bir kaplumbağaya benzetir:

“Omuzlarımda garip bir ağrı var. Kaplumbağaların yorgun yürüyüşleri beni andırıyor sanki. Ben farkına varmadan, sırtıma kondurulmuş bir kemik gibi hayat. Sürükledikçe ağırlaşıyor, ben büyüdükçe yük oluyor.” (OY, 9)

Öyküde iki farklı kadın karakter anlatılırken de benzetmelerden yararlanır. İsmi bilmediğimiz kadın karakter karşı evdeki kadını gözetlediği bir gün onun hakkında şu düşünceleri bizimle paylaşır:

“O gece, yağmuru seyretmek, onu seyretmekten çok daha keyifliydi. Bir köşeye büzülüp yağmur dininceye kadar ağladı. Doğanın bir parçasını taklit etmeye çalışan oyuncak

bir buluttu. İçinden savrulularak çıkan şimşeklerin gürültüsünü duyuyordum. Yanına gidip onu avutmayı çok istedim. Annesini kaybetmiş, ciğerlerine kadar üşümüş kedi yavrusundan daha çaresizdi.” (OY, 12)

Öykü karakterinin çaresizliğini anlatırken annesini kaybetmiş bir kedi yavrusuna benzetilmesi, hayata tutunamamışlığı anlatırken doğayı taklit eden oyuncak bir buluta benzetilmesi ya da “Her saat biraz daha solgunlaşan bir günlük çiçeklerden farksız” (OY, 13) ifadesinde bir çiçeğe benzetilmesi öykü karakterinin içinde bulunduğu durumu daha etkili bir biçimde anlatılmasına yardımcı olur.

“Siyah Top” isimli öyküde grup terapisine katılan karakterler ana karakter tarafından anlatılırken gruptaki en yaşlı adam şöyle anlatılır: “Aramızda en yaşlı olan konuşmaya başladı. Dişlerinde sigaraların ayak izlerini görüyorum, ağzına gire kır bıyıklarına rağmen dilini döndürerek konuşmayı beceriyor. Çocukların dizlerini yırtan böğürtlen çalılarını andırıyor yüzü. Belki de üzerinde hiç böğürtlen kalmadığı için canımı sıkıyor varlığı.” (OY, 20-21)

Öyküde karakter anlatılırken yapılan bu benzetme karakter tasvirine uygun bir benzetmedir ve karakteri daha görünür kılar. Karakter somutlaştırılarak daha net bir profil çizilir.

Öyküde grup terapisinde herkes kimden öç almak istediğini bir bir açıkladıktan sonra ana karakter içinde buldukları durumu şu ifadelerle anlatır:

“Konuşanlar, ağır bir kayanın altından bulunmuş tespah böcekleri gibi tortop olup eski düşlerine dönüyor yeniden.” (OY, 21)

Tehlikeyi hissettiği an kendini yuvarlayarak koruma altına almasıyla bilinen ve kendisine temas edildiği an kendini kapatan tespah böcekleri grup terapisinde öç alma isteklerini paylaştıktan sonra verdikleri sırrın etkisiyle kendini kapatan insanlara benzetilmiştir. Terapide bulunan hastalar ve tespah böcekleri arasında bir bağ kurulmuştur.

Aynı öyküde gruptaki diğer kişilerden farklı olarak “öcü”nü almış bir kadın karakter tasvir edilirken yine benzetmeye başvurulur: “Ayine çağıran çan seslerinin gürültüsü var gözlerinde, çarpıcı delişmen.” (OY, 25)

Öcünü alan kadın karakter anlatılırken gözleri çan seslerine benzetilmiş, kendisinin diğerlerinden farklı olduğu benzetmeyle ön plana çıkarılmak istenmiştir. Öcünü alan kadın karakter öyküde cesur, güçlü, baskın bir portre olarak çizilmiştir. Gözlerine dair yapılan benzetme çizilen portre ile uyumludur.

“Yılanlar” adlı öyküde çocuğu olmayan kadınlar çeşitli benzetmelerle tasvir edilir: “Kadınlar, kadınlar... Yumurtaları ölü düşen kadınlar. İçleri ölü, tenleri diri,

saçları yaprak, dudakları dut, kolları asma, elleri güvercin kadınlar...İncirin dibinde bekleyen, kaşıyan, acı süt veren, tane tane kadınlar...Bir türlü doğuramayanlar.”

Doğuramayan kadınlar anlatılırken uzuvları bitkilere ya da hayvanlara benzetilmiştir. Benzetmeler öykü diline bir şiirsellik katmıştır. Uzuvların benzetilen nesnelere doğrudan bir bağlantısı kurulmaması da öykü benzetmeler sayesinde şiirsel bir söyleyiş sağlamıştır.

Öykülerde kişilerin doğaya benzetildiği gibi doğanın da insanlara benzetildiği görülür: “Güneşin yaktığı, susuz dudaklar gibi rüzgara değip çatlayan tepelere vardılar. Çalılar kemikli ellere benziyordu. Kuytulara, kendilerinden daha kuytu deliklere girdi kadınlar.” (OY, 30)

Çatlak tepeler susuzluktan çatlayan dudaklara kuruluşu üzerinden, çalılar ise kemikli ellere dallarının belirginliği üzerinden bağlantı kurularak benzetilir. Benzetmeler öyküdeki anlatımı zenginleştirir.

“Dilenci” adlı öyküde de benzetmelere rastlarız. Öykünün ana karakteri Berfu anlatılırken “Ah keşke! Bu sabah bana bir köpek ulumasını duyar gibi bakmasaydı Berfu...” (OY, 33)

Köpek uluması duyan insanın tedirginliğiyle Berfu’nun ifadesi arasında bir benzerlik kurularak Berfu karakteri derinleştirilmeye çalışılmıştır. Berfu’nun ihtiyacı olmamasına rağmen dilenmesine ve buna engel olunamamasına karşın kocası ona karşı şefkat ve sevgi beslemektedir. Berfu’nun kocası için öyküde:

“Adam da suda sessizce akıntıya kapılan kağıttan bir gemi olup yüzüyordu uykuda.” (OY, 33) benzetmesi yapılır. Adamın Berfu’yu ve yaşananları sessizce kabullenmesi öyküdeki benzetmelere de yansımıştır. Berfu karakteriyle ilgili tasvirlerin yapıldığı bir bölümde şu ifadeler rastlarız: “Berfu’nun dilenirken söylediklerine kulak kesilmeme rağmen duyamıyordum. Bütün yolcular çok sessizdi. Seyrediyorduk. Anlaşılmıyordu. Sanki çığlık atsa da duyulmuyordu. Dağlardan esen bir kozalak kokusuyla sözcükleri; sözcükleri, dişlerinin arasına aldığı çam iğneleriydi.” (OY, 37)

Berfu’nun sürekli dilenmesi ve dilenirken insanlara söylediği sözcükler çam iğnelere benzetilerek Berfu’nun ruhsal açıdan çektiği acı ön plana çıkarılmak istenmiştir.

Toplumun Berfu’ya olan yaklaşımı bu benzetmeyle ortaya da etkileyici biçimde sunulmuştur:

“Biz onu sevmiyorduk. Yüzümüze ağrılar yayan bir sivilce gibi acıtıcı, biçimsizdi varlığı. Onu sıkıp çıkarmak için sabırsızca birbirimizi iteliyorduk.” (OY, 38)

Öyküdeki benzetmelerle hem karakterler derinleştirilirken hem anlatım zenginleştirilmiştir.

“Televizyon Çocuklarım” adlı öyküde de benzetmelere sıkça rastlanır. Bir reklam ajansında seçilen çocukların hiçbir tecrübesi olmadan reyting ve düşük maliyet uğruna canlı yayına çıkarılacak olmalarını konu edinen öyküde seçilmek için hevesli gençlerin muhakkak ailelerinde bir sıkıntılarının olması dikkat çekicidir. Aile eksikliğinin dezavantajlarını üzerinde hisseden gençler tasvir edilirken sık sık benzetmelere başvurulur.

Müge anlatılırken kullanılan “ucuna dokundurulup küstürülmüş sarmaşık kadar uçsuz bucaksız gülüşü... dallı budaklı...yeşilli sarılı...Sarmaşıkları hep kızlara benzetirdim, meğer Müge’ye benziyorlarmış.” bu ifadelerde sarmaşık ve Müge arasında bir bağ kurulmuştur.

Müge’nin bakışları için kullanılan “bir kardan adamın gözlerine iliştirilmiş kömür gibiydi bakışları. Anlamsız, boş, sevimli, eriyip düşmek, tutuşup yanmak üzere...” (OY, 50)

Ece için ise şu benzetmeler yapılır:

“Ece’nin gözlerine ürkerek baktım. Bisiklete binmeye yeni öğrenen bir çocuğun yüzündeki korkak inada, Ece’nin güzel gözlerine...”

Tecrübesiz gençlerin canlı yayına çıkarma fikrine şiddetle karşı çıkan ve bu konuda yaşadığı tedirginlikle istifa eden öykünün ana karakteri gençleri anlatırken yaptığı betimlemelerde kendi tedirginliğini yansıttığını görürüz. Öyküde karakterler üzerine yapılan betimlemelerle öykünün ana vurgusu desteklenmekte anlatım zenginleşmektedir.

Sevgilisiyle bir sandal gezintisine çıkan kadının sevgilisi tarafında gölde boğulmasını konu alan “Azrail” adlı öyküde kadının olacakları hisseder gibi bir ruh hali içinde olduğu okuyucuya verilirken şu benzetmeler yapılır:

“Yaprak gibi kırılğan, dokunaklı bir çit sesiyle hayattan kopmak ama aslında ölür gibi olmak. Taşın üzerinde güneşin kurutuculuğuyla ısınan, halka halka kabuklanan tosbağa gibi, kendisini boğacak suya düşmek üzere bakmak, Azrail ile yüz yüze gelmek, onun en yakınına taşınmak.”(OY, 62)

Sevgilisi tarafından öldürülecek kadın karakterin ruhsal açıdan sorunları olduğunu, ölümü düşündüğünü ve kendisini ölüme bırakmak istediğini öykülerdeki tasvirlerle anlatırız. Kadın karakter o sandal gezintisinde öleceğini bilerek gelmiş ve bu durum öyküde şöyle ifade edilmiştir:

“Bilerek gelmiş, Azrailini yanında getirmişti, tosbağanın düşebileceği çaya yaklaşması gibi.” Kadın karakter yine tosbağaya benzetilmiş, bir tosbağa gibi düşüp kendini canından edecek suya yaklaşmıştır. Öyküdeki kadın karakterin ruhsal durumu yapılan benzetmelerle vurgulanmıştır.

Sarhoş sevgilisinin kapısında güllerle af dileyen kadının konu edindiği “Sarhoş” adlı öyküde kapı zili için “Kapının zili, ayaklara tırmanan yapışkan bir dilenci gibi uzun uzun ağladı.” Benzetmesi yapılmış ve kapı ziliyle kapıda bekleyen sarhoş sevgili arasında bir ilgi kurulmuştur. Sevgili de tıpkı ayaklara kapanan bir dilenci gibi kadından şefkat, merhamet istemektedir. Kapı zili sarhoşun sevgiliye ulaşmadaki en önemli aracıdır.

“Bir Dolmuş Şoförünü Sevmiştim” adlı öyküdeki ana karakter kendini bir göl balığına benzetir:

“Pas, kanalizasyon, artık, yanık lastik, naylon kokan küçük bir akvaryumun içine bırakılmış, üşümüş gözleriyle, uçları saçaklanmış yüzgeçleriyle salınamayan, pahalı, kibirli bir göl balığıyım.” (OY, 81)

İçinde bulunduğu kent yaşamına uyum sağlayamayan ama bir yandan da buna mecbur hisseden karakterin kendini bir göl balığına benzetmesi anlatımı zenginleştirmiştir.

“Düş Kenti’nin Kuşları” adlı öyküde kuşlar çocuklara benzetilmiştir:

“Ilık bir rüzgarla indi yağmur, serçeler kentlerine döndüler, eve çağrılan çocuklar gibi sığıştı ağaçlara güvercinler.” (OY, 103)

Yağmur yağdığında güvercinlerin ve çocukların bir yere sığınma telaşı birbirine benzetilmiştir.

Ölüm temasını işleyen “Koza” adlı öyküde kayınbaba karakterinin son nefesini verme anı şöyle bir benzetmeyle anlatılır:

“Yere düşen bir kesme çiçeği başka bir vazoya koyar gibi.” (OY, 105) Can verme anını anlatan bu benzetmeyle ölümün ne kadar kolay ve doğal olduğu vurgulanmak istenmiştir.

Bir kabadayının öyküsü olan “Tacettin”de ana karakter Tacettin okuyucuya tanıtılırken benzetmelerden yararlanır:

“Değirmen taşı gibiydi parmakları, mısırın kuru tanesini iki parmağıyla tuttuğu gibi anında mısır unu yapardı.” (SL, 17)

Ana karakter Tacettin’in gücü değirmen taşına benzetilerek ve Tacettin’in kilosuna da üç çimento torbası ağırlığı kadarınca olduğu söylenilerek karaktere daha somut bir görüntü kazandırılmak istenilmiştir.

Öyküde Tacettin’in yaralanmasını görmelerine rağmen müdahalede bulunmayan polisler ise “yağmur bulutu”na benzetilir. (SL, 18)

Gözleri çakıl taşlarına, yüzü mermer beyazına benzetilen Âzem yaşadığı gerilim dolu anları anlatan “Engereğin Oğlu” adlı öyküde de yılan siyah bir canavara, bir kayışa benzetilir. Çocuğun elinde tuttuğu yılan onun için bir canavardır. (S.L:29-30) Aynı öyküde yılan bir canavar kadar tehlikeli iken ve canavara benzetilirken yılanın kendisinin öldürülmesine izin vermesiyle birlikte yılanın ölüsü altın bir zincir gibi kıymet görür hale dönüşür. Benzetmeler öykü karakterinin bakış açısına göre yön değiştirebilir.

İki kadının telefon görüşmesini konu edinen “Kadın Sesleri” adlı öyküde de kadınlardan biri çok seyrek rastlanan bir hayvan gibi telefona bakar ve gözleri böceğe benzetilir. (SL, 34)

“Sarhoştuk Yıldızların Altında” adlı öyküde kadının ayakları pembe incilere benzetilir. Ayakların güzelliği ve narinliği pembe inciler benzetmesiyle vurgulanır.

Bazı öykülerde karakterlerin gösterdiği tavırlar için benzetme yapılmıştır. “Sarı” adlı öyküde böyle bir benzetmenin olduğunu görürüz. Ölmüş yeğeni için başsağlığına gelen misafire yeğenin odasını gösteren Seda Hanım şöyle anlatılır:

“Seda Hanım, ince kollarını büyük bir sanatçıyı çağırır gibi iki yana açıp, çocuksu bir coşkuyla bana Nazan’ın odasını takdim etti.” (SL, 57)

Seda Hanım’ın gösterdiği tavrın abartısı yapılan benzetmelerle vurgulanır.

Benzetmenin açık bir şekilde yapıldığı örneklere de rastlamamız mümkündür. “Yülerzik” adlı öyküde:

“Yülerziği daha çok bir oğlan çocuğuna benzetebiliriz. Aksi, kıskanç, mızıkçı bir oğlana... O cılız gövdesinde, her an kavga çıkaracak bir duruş vardır, beklenmedik bir odunsuluk.” (SL, 60)

Birinci şahsın ağzından açıkça yapılan bu benzetme parçadaki deneme üslubunu destekler niteliktedir. Ayrıca bitki bir insana benzetilerek yine insandan doğaya bir yansıma söz konusu olmuştur.

Öyküde aynı yöntemle yapılmış başka benzetmelere de vardır:

“Bitkilerde tıpkı insan onuruna benzerler. Yalnız bir kere yerinden sökebilirsin.” (SL, 61)

Aynı öyküde yülerziğin halk arasındaki inanıştan kaynaklı bir ipe dizilip bir nazarlığa dönüştürülmesi yülerzik bitkisini üzer. Öyküde bu üzüntü; “yülerzik sanki usturaya vurulmuş başıyla üzgün üzgün bakar.” (SL, 61) ifadesiyle anlatılır. Yülerziğin üzüntüsü usturaya vurulmuş bir başa benzetilerek anlatım güçlendirilmiştir.

Öyküde bitkiler üzerinde yapılan bir başka benzetme:

“Çoğu bitki kökleri, yeni doğan bebekler gibi birbirine benzer. Yülerziğin kökü ise kenger kökü gibi kalındır” (SL, 62)

“Selametle Kalın Hanım Efendi” adlı öyküde birçok benzetme görmek mümkündür:

“Kışın ayazına karışmak istemeyen bizler, sıcacık yataklarımızda senaryosunu kendi yazdığımız düşleri tembelce seyrederken, narayı andıran bir sese uyandık. Ses başını sokağa sokmaya çalışan dev bir yaratıktan geliyordu. Hava yağmurlu olsaydı, kamyonu görmezden gelebilirdik. Kışın kurşuni sisleri arasında şansını dener, sonra hayalet gibi kaybolup giderdi. Ne var ki beklenmedik bir berraklık, evlerin koridorlarına kadar sokulan ışıltılı bir aydınlık vardı gökyüzünde. Isıtmasa da, soğuk havayı saklamasa da, çalıntı bir bahar rengi yayılmıştı ortalığa. Bu güzel ışıktan en çok nasibini alan kamyon, yüzünü yeni yıkamış uzun boylu bir delikanlının gerinmesiyle omuzlarını sokağa vurup inatla içeri girmeye uğraşıyordu. Kırmızı parlak suratı, dik bakışlarıyla, az sonra çok kızacağıma ima eden tehditkar hırıltısıyla hepimizi ürkütüp tüllerin arkasına kaçırды.” (SL, 73)

Öyküde kamyon kişileştirilmiş, adeta bir canlı varlık gibi anlatılmıştır. Öyküdeki kişileştirme öykünün başından sonuna kadar devam eder:

“Kamyon ise biricikliği, ne yaptığını bilen haklılığıyla, geniş omuzlu bir hayvanın kükremesiyle son sözlerini söyledi. Bir boğa gibi geri geri gerinerek son bir güçle sokağın içine daldı. Evlerimiz, duvarlarımız, korunaklı dünyalarımız çaresiz kalmıştı. Duvarlar kabarmış mayalı hamur gibi esniyor, şekilden şekile giriyordu.” (SL, 74)

Öyküde kamyon kişileştirilerek mahallede yarattığı etki daha net bir şekilde hissettirilmeye çalışılmıştır. Kamyonun benzetmelerden yararlanılarak tasvir edilmesi anlatımı daha etkili kılmıştır.

Zor geçen bir iş görüşmesinin anlatıldığı “Küllük” adlı öyküde ise kapalı bir odada sigarasını yakan ana karakterin içinde bulunduğu durum şu şekilde anlatılır:

“Stanley elinde sigarayla öylece kalakaldı. Kendini tertemiz bir ortamı dumana boğan koca bir sanayi bacası kadar hantal hissetti.” (SL, 79)

Bir kırlangıcın öyküsünün anlatıldığı “Kışlangıç” öyküsünde de benzetmeler yapılmıştır.

“Nedense can çekişen bir çocuğa benzetirim baharı. Koca gözlü, güzel gülüşlü, küçük dudaklı bir erkek çocuğunun kısacık hayatıdır bahar. Çocuktaki o diri bedenini kuruyup kemikleşmesiyle yazın kavuruculuğu başlar.” (SL, 82)

“Kır kırlangıçları, esneyip daralan bir yağmur bulutu gibi geçti üstümden.” (SL, 83)

Birinci şahıs ağzından kaleme alınan öyküde yapılan benzetmeler öykünün akışına uygun olarak yapılmış ve anlatıma renk katılmıştır.

Ardıç tohumu ile ardıç kuşu arasındaki dönüşüm bağının anlatıldığı “Yaprak ve Tüy Zamanları” adlı öyküde anlatıcı ardıç tohumu ardıç kuşuna seslenirken su ifadeleri kullanır:

“Senin unuttuğumuz, bir elmas kadar değerli tokluk, doygunluk.” (OY, 54)

Tokluk, her gün ekmeğini arayan canlılar için bir elmas kadar değerlidir.

Bir torun ile babaanne arasında yaşananları konu edinen “Esir Sözler Kuyusu” adlı öyküde babaanne anlatıcı torun tarafında şu ifadelerle tasvir edilir:

“Babaannem hemen hemen buruşuk bir elmaya benzer, Elleri çilli, sırtı çürük, etleri kumludur.”(ESK, 17)

Babaanne yaşlılığın getirdiği fiziki özelliklerle canlılığını yitirmiş bir buruşuk elmaya benzetilmiştir.

“Sokak Kadını” adlı öyküde ise sokak canlı bir varlık gibi anlatılmıştır:

“YARASA SOKAK’IN canı sıkıldığı bir gündü yine. Olağanüstü sessiz dört hafta geçmişti. Pazartesi günü çöp arabalarından arta kalan ağır kokuyla bir süre idare etmiş, sonra uykudan

uyanana aç bir ayı gibi pençelerini kaldırarak canhıraş bir haykırıyla çevreyi korkuya boğmuştu. Bir şey bulamazsa ağlayacaktı. İşte yangın bu nedenle çıktı.”(ESK, 55)

Yangının çıkmasına sebep olan şey sokağın yaşadığı can sıkıntısıdır. Sokak acımasız bir canlı gibi anlatılır.

Kaygusuz öykülerinde pek çok kere benzetmeye başvurmuş ve benzetme yaparak öykü dilini zenginleştirmiştir. Kaygusuz yaptığı benzetmelerin birçoğunda doğayı kullanmış ve insandan doğaya ya da doğadan insana benzetmeler yapmıştır. Kaygusuz’un doğayı hayatında koyduğu yer öykülerine de temas etmiştir ve doğanın öykülerinin dilinde de gözle görülür bir fark meydana getirmiştir.

2.5.1.2. Şiirsel İfadeler

Kaygusuz’un kimi öykülerinde şiirsel bir üslup kullandığını öyküyü şiirsel ifadelerle güçlendirdiğini söyleyebiliriz. Öykülerdeki şiirsel ifadeler öykü karakterlerinin ruhsal durumunu aktarmaya ve öykü atmosferini yaratmaya yardımcı olurlar.

“Üşüyen” adlı öyküde ana karakterin evi anlatılırken şu ifadeler kullanılır:

Soluğu tükenmiş yüzlerce eşya öylece bekleşebilir çünkü. Cesetlerin yüzlerine alışmışçasına soğuk soğuk bakıyorum saksılara.” (OY, 10)

Şiirsel ifadelerle soyutlama yapılarak anlatımın zenginleştirildiğini görürüz. Aynı öyküde başka şiirsel ifadelere de rastlamak mümkündür;

“Her sabah, öbüründen başkayken, geceler neden benzer parçalar gibi çoğalıyor? Her saat biraz daha solgunlaşan bir günlük çiçeklerden farksız.” (OY, 13)

Kaygusuz öykülerinde görülen bazı şiirsel ifadeler ise şunlardır:

“Ayine çağıran çan seslerinin gürültüsü var gözlerinde, çarpıcı, delişmen. Bu bir ilk karşılaşma.” (OY, 25)

“Göğün en güzel yerinde duran dolunay uzun parmaklarını sarkıtmış, ortalığı tatlı bir kızılığa boyuyor.” (SL, 15)

“Bazı sokakların yıldızları idam edilmiştir. Sönük yıldızların hüznü, bozuk yolu, çok az aydınlatıyor bu yüzden.” (OY, 81)

“Üşüyen” adlı öyküde ana karakterin tasviri şöyle yapılmıştır:

“Büyüteçli aynalarda her şeye rağmen gözden kaçmış bir siyah noktayım şimdi. Oysa bahçedeki sarmaşıkları bir kez daha fark etmeyi isterdim, ya da alay ettiğim kaplumbağa kadar yaşamı ağır gösterime alan bir varlık olmayı...Dönüp bambu

koltuğumun bulunduğu pencereye baksaydım keşke. Ya da kaç içimlik kuşburnu çayımın kaldığını hesaplasaydım. Ben hesaplayamadım.” (OY, 16)

İç gözleme dayalı öykülerde şiirselliğe daha fazla kapı aralamaktadır. “Ortadan Yarısından” adlı öyküde daha çok iç gözleme dayalı olduğu için şiirsel bir üsluba daha yatkındır. Öyküde kişi tasvirleri yapılırken şiirselik ön planda tutulmuş ve öykü kişinin ruh durumu şiirsel ifadelerle etkileyici bir biçimde aktarılmıştır.

Öykülerde şiirsel atmosfere uygun bazı tasvir örnekleri de şöyledir:

Kadınlar, kadınlar... Yumurtaları ölü düşen kadınlar. İçleri ölü, tenleri diri, saçları yaprak, dudakları dut, kolları asma, elleri güvercin kadınlar... İncirin dibinde bekleşen, kaşıyan, acı süt veren, tane tane kadınlar... Bir türlü doğuramayanlar.” (OY, 30)

“Duraksayıp Güneş’ten henüz kopmuş yıldız parçalarını seyrettim. Bir yörünge arayan, alevler içinde tutuşurken soğumak için uzak diyarlara dönen, bir gün bir astronotun keşfedeceğini bekleyen yıldızlar... Ya da takla atmayı öğretmek istediğim güvercinlerim... Beni, göğsüme başlarını koyarcasına dinliyorlardı.” (OY, 49)

“Âzem, güzel Âzem, küçük oğlan! Sırtı, kolları, bacakları çıplak, üstünde papatyadan daha beyaz bir don, göğsünde sinek ısırıkları. Elinde siyah koca bir canavar, bir kayış, nereden buldu... bir kırbaç, ışıltı ışıltı bir kılıç, hay allah bir yılan!” (SL, 30)

“Oğul... bir kadının şakağındaki kirli kan damarı. Gerdandaki gösterişli beşibiryerde. Bahçenin en ulu ağacı. Yarın gençliği oğul. Evdeki sessizlik, köydeki uğultu, tütün kokusu, ter ekşisi, toprak sevdası oğul. Karanfil Dağı’nın gölgesi, Ecemiş’in taşkın suları, keçi boynuzunun ağdalı tadı... bir kadının dirsekli kaşısı... Toroslar gibi delikanlı, taşığına kurban oğul!” (SL, 44)

Kaygusuz öykülerde şiirsel bir üslup tercih etmiştir. Şiirsel ifadelerle sıkça başvurmuş ve sanatlı bir söyleyiş yoluna gitmiştir. Şiirsel ifadeleri kullanırken öykü kişilerinin tasvirlerini öykü atmosferine uygun bir şekilde gerçekleştirmiş ve çoğunlukla iç gözleme dayalı öykülerde şiirselliği daha fazla kullanmıştır. Öykülerde şiirselikten kaynaklı olarak devrik cümlelere sıkça rastlarız.

2.5.1.3. Argo İfadeler

Kaygusuz sokağı anlattığı bazı öykülerinde sokağın atmosferine uygun olarak argo bir dil kullanmıştır. Kaygusuz’un bazı öykülerinde öykü atmosferine uygun olarak kullanılan argo ifadelerle rastlamak mümkünse de bu ifadelerin sayısının öyküleri içinde çok fazla olmadığını görürüz. Kaygusuz öykü karakterlerinin sosyoekonomik

ve eğitim durumunu öykü diline yansıtarak öykünün daha gerçekçi bir izlenim yaratmasını sağlamıştır.

Kaygusuz bir söyleşisinde dil konusundaki düşüncelerini ifade ederken dilini evcilleştirmediğini ifade ederek argo sözcüklerini kullanmaktan geri durmayacağını da belirtmiş olur. Kaygusuz aynı söyleşide dilini sınırlamanın görüş alanını daraltacağını ifade etmiş ve dili kullanmakta özgür davranacağını altını çizmiştir.⁴¹

Kaygusuz'un argo sözcükleri en çok kullandığı öykü "Tacettin"dir. Bir kabadayının ana karakter olduğu bu öyküde öykü atmosferine uygun olarak sokak dili kullanılmıştır. Öyküye şu cümlelerle giriş yapılır:

"İKİ TANE ADAMDAN BOZMA hıyarto, jüt olmuş Titiz Tacettin'in devede gider gibi sallana sallana geldiğini görünce, Tacettin'i çaparize getirip, cüzdanını çarpmaya kalktılar. Bu iki salak nerden tanısın bizimkini, Beyoğlu'nun yeniyetme, Adana'dan devşirme götsüz tüysüzleri! Tırsaklar tabii...tırsak olmasalar gecenin karasında, karanlık olmadan karanlık olmadan tokuşamayan ödlekler gibi, duman olmuş adamı çarpmaya kalkarlar mı?" (SL, 17)

Öyküde hakim olan sokak üslubu argo kelimeleri de içinde barındırır. Öyküde; geştapo, kıç büyütme, dobiç, ulan, kakanoz marizlemek gibi başka argo sözcükleri de görmek mümkündür.

Argo kelimelerin görüldüğü diğer öyküler ise "Kadın Sesleri" ve "Sarhoştuk Yıldızların Altında", "Aşkar" isimli öykülerdir. Bu öykülerde geçen bazı argo sözcükler veya sözcük grupları ise "altına yatmak, sikoloji, gebermek, karı ve dımdızlak"tır.

Kaygusuz dili yaratıcılığının bir alanı olarak gördüğünden sokak üslubunu kullanırken argo sözcükleri de öykülerinde kullanmaktan çekinmemiştir.

2.5.1.4. Dil Sapmaları

Kaygusuz öykülerinde çeşitli dil sapmalarının olduğunu söyleyebiliriz. Kaygusuz öykülerinde dil sapmalarına sıkça rastlanır. Kaygusuz dili yaratıcılığının bir alanı olarak gördüğünde standart Türkçe'nin dışına zaman zaman çıkmıştır.

Kaygusuz bilinen kelimeleri başka şekillerde ifade ederek kelimelere yeni bir söyleyiş kazandırmıştır. Bazen de ayrı yazılması gereken kelimeleri birleşik yazarak dilden sapmalar yapmıştır. Bu kelimelere örnek olarak; kışlangıç, yülerzik, ossaat, Hanımteyze, beşibiryerde, beyazgömlü, ilkyardım, sulu göz vb. gösterilebilir.

⁴¹ <https://oggito.com/icerikler/sema-kaygusuz-agacin-gozune-bakmak-/3405>

Kaygusuz öykülerinde kelime sapsmaları görüldüğü gibi noktalama ve yazım sapsması örneklerine de rastlanır:

“gözleri böcek gibidir, saçları kısacıktır
aynı oğlan çocukları gibi,
cincik boncukla doldurmuştur boynunu
“Sen boşuna arıyorsun kadınları!”
Sesi gittikçe bayatlaşıyor,
Bu ne tuhaf kadın böyle” (SL, 38)

Bu öyküdeki sapma öykü karakterini derinleştirmek için öykü akışı içinde benzetmelere ya da açıklamalara başvurarak yapılmıştır.

Esir Sözler Kuyusu adlı kitaptaki “Soyunuk” adlı öykü noktalama işaretlerinin hiç kullanılmadığı ve tamamının küçük harf ile kaleme alındığı bir öyküdür. Baştan sona bir bilinçaltı dökümü olan öyküde noktalama işaretleri hiç kullanılmayarak öykü atmosferi oluşturulmuştur.

Kaygusuz birçok öyküsünün il cümlesinde birkaç kelimeyi ya da cümleinin tamamını büyük harfle yazmıştır:

“BORNOVA ’NIN yüksek mahallelerinden...” (SL, 11)
“İKİ TANE ADAMDAN BOZMA hıyarto...” (SL,17)
“DİYELİM Kİ GECE.” (SL, 23)
YILAN EVE GELDİ, köyün en güzel evine.” (SL, 29)
“B HANIM TER İÇİNDE UYANDI.” (SL, 33)
“HER ŞEY O AKŞAM OLDU.”
ANASON BULUTU bahçeli meyhanede he masaya...” (SL, 47)
“CENAZE EVİNE daha önce...” (SL, 53)
“YÜLERZİĞİ BULMAK İSTİYORSAN...” (SL, 59)
“ODUN KOKUSU...” (SL, 65)
“TATLICI SOKAĞI...” (SL, 73)
“27 YAŞINA GELENE KADAR” (SL, 77)
“KENTİ TOZA BOĞAN kirlili...”(DN, 9)
“ÖYLECE YATIYORDU.”(DN, 41)
“KADİR BEY’İN GELMESİNE birkaç dakika...” (DN, 45)
“GÜZEL GÖZLÜM...” (DN, 51)
“EŞİĞE KADAR SÜRÜNMÜŞ, evin...” (DN, 57)
“ADAMIN ÇIPLAK ayaklarını...” (DN, 67)
“KABURGA!” (DN, 75)
“TÜYLERİ YOLMAYA başlamadan önce...” (DN, 87)
“GÜRÜLTÜYLE...” (DN, 93)
“YAZMAK DURDURUYOR...” (ESK, 9)

- “HER ÖĞLEN üç tas...” (ESK, 17)
“HER YÜZ METREDE BİR...” (ESK, 25)
“FEYMAN TEYZE TELAŞLI.” (ESK, 45)
“YARASA SOKAK’IN canı sıkıldığında...” (ESK, 55)
“BU KENTTE YAPILAN bütün ödül törenlerinde...” (ESK, 59)
““TEK ŞİFASI BUDUR” dediler.” (ESK, 65)
“SANDALDAN kolunu sarkıtmış...” (ESK, 67)
“ÇANTASINDAN tanıyabilirler Zilşan’ı.” (ESK, 71)
“SİZİN SEMTİNİZDE göğe bakınca...” (ESK, 79)
“OMUZLARIMDA tuhaf bir ağrı var.” (ESK, 87)

Kaygusuz, ilk kitabı *Ortadan Yarısından*’da öykülere büyük harfle başlamamıştır. İkinci kitabı olan *Sandık Lekesi*’nden itibaren ise kitabın içindeki bir iki öykü hariç diğerlerinde bazen kelimeyi, bazen ifadeyi, bazen ise cümleyi büyük harflerle yazarak standart dilden sapmalar yapmıştır. Çocukluk öykülerini sonradan yayımladığı *Esir Sözler Kuyusu* adlı kitabında da görülen bu sapmalar Kaygusuz’un *Sandık Lekesi*’nde böyle bir tarz geliştirdiğini ve diğer öykülerinde de bunu sürdürdüğünü kanıtlar niteliktedir.

Kaygusuz’un büyük harfle öyküye başlaması okuyucunun dikkatini toplaması ya da öyküdeki bazı detayların vurgulanmasına olanak sağlasa da Türkçe’nin dil yapısına aykırı bir durumdur.

Kaygusuz öykülerinde pek çok kelime, yazım ya da noktalama sapmasına rastlamak mümkündür. Kaygusuz standart dilin dışına çıkmaktan geri durmamış, dilini kendi ifadesiyle “evcilleştirmemiştir. Yazarın öykülerinde sık sık dilden sapmalar yapması dilin kurallı yapısına karşı muhalif tavrının bir sonucudur.

2.5.1.5. Diyaloglar

Kaygusuz öykülerinde diyaloglara sıkça rastlarız. Öykülerde karşılıklı gelişen konuşmalarla öykü karakterinin fiziksel, ruhsal ve kültürel özelliklerini aracısız bir şekilde öğreniriz. Öykülerdeki diyaloglar öykü kahramanlarının kimliğini ortaya koyar.

Kaygusuz ilk öykü kitabı *Ortadan Yarısından*’da diyaloglara pek yer vermez. Bu kitaptaki öyküler genellikle yalnız, ruhsal sıkıntıları olan, bireysel problemleriyle meşgul olan kişilerdir ve öykülerde iç konuşmalara yer verilir. Öykü kişileri karşısındakine kendini ifade etmekten ziyade kendiyi konuşmayı tercih etmektedir. Öykülerin ana temaları ya da ana karakterin ruhsal durumları diyalog kullanımını doğrudan etkiler.

İlk kitapta diyalogu “Çitlembik Yiyen Ölüler” adlı öyküde görebiliriz. Annesinin mezarı başında ona dert yanan bir gencin annesinin birden mezardan çıkmasıyla birlikte konuşmanın karşılıklı bir hal aldığını görürüz. Oğlunun yaşadığı ruhsal sıkıntılar üzerine konuşan anne oğlunu içinde bulunduğu durumdan kurtarmak için onu kendisiyle yüzleştirmeye çalışarak aslında genç karakterin bir iç sesi vazifesi görmüştür. Öyküdeki diyaloglar içsel bir yüzleşme üzerine kurulmuştur.

Kaygusuz, ikinci kitabı *Sandık Lekesi*'nde ise genellikle sokağı, gündelik hayatta karşımıza çıkacak insanları konu alır ve bu öykü kitabında da diyaloglara sıkça başvurur. Toplumsal olayları konu edindiğini ve halktan tipleri öykü kahramanları yaptığı bu kitapta sokak, mahalle yaşantısını anlatırken karşılıklı konuşmalara geniş yer verildiğini görürüz. Öykülerin sıradan halk kesimi arasında geçmesi öyküde kişilerin karşılıklı konuşmasını ve kendilerini ifade etmesine olanak sağlamıştır.

“Elif'in E'si” adlı öyküde bir karı kocanın yeni doğan torunlarına isim bulma telaşı karşılıklı konuşmalar şeklinde aktarılır:

“ -On gün oldu şu kıza bir ad veremedik hala, diyor nazlı bir sesle. Tombul ellerini, Ahmet'in ağırlı karnını sıvazlamaya başlıyor. Gelen giden, adımı ne koydunuz, diye soruyor...

Ahmet, sarımsaklı nefesiyle, nihayet yüzünü Neriman'a dönüyor. Uykulu gözlerini açmamaya direnerek, burnunda konuşuyor.

-Her kafadan bir ses çıkıyor, ne yapalım!

Neriman, battaniyeyi Ahmet'in omuzlarına kadar çekip, altına doğru tıktıştırarak söylüyor.

-İyi de ona ad vermek sana düşer. O senin ilk torunun, hem de sen kız babasıydın.

Ahmet birkaç saniye düşünüyor. Gözünün beyazını fosforlu bir balık gibi döndürerek, bir ad söylüyor.

-Tamam, Ayşen koyalım o zaman. Ayşen güzel isim.” (SL, 24)

Diyaloglarda dikkat çeken unsur kişilerin sosyal sınıflarına uygun biçimde konuşmasıdır. Öykü toplumsal bir konuyu işlerken gerçekçi bir üslup kullanılmış ve bu diyaloglara da yansımıştır. Yaşananlar tıpkı halkın arasında olduğu gibi öyküde de gelişir. Kurgu ile gerçek iç içedir.

İki kadının karşılıklı konuşması üzerine kurulu olan “Kadın Sesleri” adlı öyküde diyaloglar öykünün ana temasını ortaya koyar. Evli sevgilisinin karısını merak eden ve bulduğu bahaneyle ona telefon edip hakkında fikir sahibi olmak isteyen Berna, Ayşe ile bir görüşme gerçekleştirir. Bu görüşme başladığında kadın karakterlerin isimleri A ve B olarak verilmiş konuşma ilerledikçe isimlerine birer harfler eklenerek en son Ayşe ve Berna olarak görünür hale gelmişlerdir. İsimlerin belirsizlikten bir kimlik kazanmaya doğru gitmesi aslında öyküdeki karşılıklı konuşmalar sayesinde

olmuştur. Birbirini hiç tanımayan, birbiri hakkında fikir sahibi olmayan ama aynı adamı paylaşan A ve B hanım bu telefon görüşmesinde yaptıkları konuşmalar sayesinde gittikçe birbirileri hakkında fikir sahibi olmaya ve belirginlik kazanmaya başlarlar. Diyaloglar ilerledikçe isimler ve kimlikler de netleşerek Ayşe ve Berna olur. Öyküdeki diyaloglar öykü karakterlerinin fiziksel, ruhsal ve kültürel özelliklerini de aktarır:

““Sen de kimsin? Telefonumu nereden buldun?!”

*ne kaba, e'leri a'lara karıştırarak,
kabarık kabarık söylüyor.*

Dirsekleriyle tuvalet masasına dayandı Be Hanım. Konuşurken teklememek için, aynadaki gözlerinden gözlerini kaçırır.

“Numaranızı gelişi güzel çevirdim. Merak etmeyin adınızı, adresinizi sormayacağım. Siz soruları yanıtlayın yeter.” ...

“E iyi madem konuşalım.”

fazla bekledi, ürkütmeden yavaş yavaş

“Teşekkürler, hemen sorularıma geçiyorum. Kaç yaşındasınız?”

Ayşe, alnından düşüp burnuna yapışan bir tutam saçı, geriye doğru götürüp kafasına sokuşturdu. Saçının yağı avuçlarına geçti.

“Otuz iki yaşındayım ama, daha genç görüldüğümü söylüyorlar.”

Berna'nın yüzünde, buruk, kırışık bir gülümseme. Dudağını kemirdi.” (SL, 34-35)

Öyküdeki iki kadın birbiriyle karşılıklı konuşma içerisindeyken kendi kimliklerini de ortaya koyarlar. Diyaloglar arasındaki iç konuşmalar diyalog akışında kırılmalar yaşatsa da öykünün genel atmosferine katkı sağlayıcı detayları içinde bulundurması açısından önemli bir işlev görmektedir.

İki arkadaşın bir meyhaneye giderek eski günleri yad ettiği “Sarhoştuk Yıldızların Altında” adlı öyküde de eski dost olan Kemal ve Muhsin'in meyhaneden çıkıp yağmur altında ettikleri sohbet diyaloglar halinde okuyucuyla paylaşılır:

““Ne geldi aklına söyle?”

Muhsin şemsiyeyi döndüre döndüre sallamış eski günlerin gülünç tokadını,

“Ulan Kemal, sen ne sulu gözlü adamdın ha, baban sen, kahvede bezik oynarken yakaladıydı da nasıl da ağlamıştın çocuk gibi.”

Kemal bunca yıldan sonra Muhsin'den sakınacak değil ya, bildiği her güneşli havada, her tıraş keşiğinde, ilk tütün öksürüğünde, kırmızı kafalı orospunun o kinayeli bakışı altında, her karanlık kuytuda yanında kim vardı Muhsin'den başka...”

“Ne ağlardım doğru ya, Fener iki gol kaçırdı ben ağlardım, Ecevit'i içeri alırlardı ben ağlardım, kızım anasına küserdi gene ben ağlardım! Bu ne gözyaşıymış kardeşim, ellimi geçtim hala ağlamaya doyamadım.”” (SL, 48-49)

Diyaloglarla kahramanların bakış açıları da ortaya konmuştur.

Yukarıda örneklerini verdiklerimizin dışında *Sandık Lekesi* adlı kitaptaki “Sarı”, “Aşkar”, “Küllük” adlı öykülerde de diyaloglara rastlarız. Diyalogların bu öykülerde çeşitli işlevleri vardır.

Kaygusuz’un üçüncü öykü kitabı olan *Doyma Noktası*’nda ana tema açlık, doyum ya da doyumsuzluktur. Bu temalar işlenirken diyaloglara çok fazla başvurulmamış öykülerde daha çok iç konuşmalara ağırlık verilmiştir. Birkaç öykü dışında karşılıklı konuşmalar bu öykü kitabında geniş yer tutmaz. Öykü kişilerinin daha çok şehir hayatına, ya da yaşama tutunamamış yalnız ve ruhsal problemleri olan insanlar olduğunu göz önünde bulundurursak karşılıklı konuşmaların yerini içsel sorgulamaların aldığını, kendini ifade etme isteğinin azaldığını ve bu sebeple bu kitaptaki öykülerde pek diyalog kullanmadığını görebiliriz.

Kaygusuz’un ilk gençlik çağında yazdığı öyküleri derlediği *Esir Sözler Kuyusu* adlı kitaptaki bazı öykülerde de diyaloglara rastlamak mümkündür. Özellikle çocuk diliyle kaleme alınan öykülerde karşılıklı konuşmalar daha yoğunluktadır.

“Esir Sözler Kuyusu” adlı öyküde anlatıcı bir çocuktur ve birinci tekil bakış açısıyla öykü kaleme alınmıştır. Babaannesine yemek götürmek için çıktığı yolda başına gelenleri anlatan çocuk karakter karşısına çıkan bir kadınla şu konuşmaları yapmaktadır:

“ “Bu ev sizin mi, teyze?”

“Benim değil babamın.”

“Peki bu cevizlik?

“Orası da ağabeyimin.”

“Ya bu kuyu?”

“Kuyu benimdir, yalnızca benim.”

“Onlar neredeler, baban, ağabeyin?..”

“Gittiler.”

“Nereye?”

“Uzaklara, büyük şehirlere.” (ESK, 19)

Çocuk kahramanın öyküde yaşına uygun bir dil kullandığını görürüz. Öykünün karşılıklı konuşmalara dayanması ve birinci ağızdan anlatım yazarı aradan çekmiş ve kahramanlar ile okuru baş başa bırakmıştır.

Yine çocuk diliyle kaleme alınan “Üzüntü Avcısı” adlı öyküde ergenlik dönemindeki iki kızın karşılıklı konuşmalarını görürüz. Çocukların yaşına uygun konuşturulması öyküdeki inandırıcılığı artırmıştır.

Kaygusuz’un incelediğimiz dört kitabı göz önünde bulduğunda öykülerinde diyaloglara yer verdiğini, karşılıklı konuşmalarla öykünün gelişimini sağladığını görmek mümkündür. Öykülerinin teması ve kişileri öykülerde diyalog kullanımı doğrudan etkilemiştir. Yalnız, kendini sorgulayan bireylerin bulunduğu öykülerde genellikle karşılıklı konuşmalara pek başvurulmamış, toplumsal olayları konu alan, sıradan insanların öykü karakterleri olduğu öykülerde ise karşılıklı konuşmalara sıkça başvurulduğunu görürüz. Öykü tarzının değişmesi diyalog kullanımında belirleyici rol oynar.

Diyaloglardaki üslup öykü kişilerinin sosyal kimliklerini, yaşam tarzlarını, sosyo ekonomik durumlarına da yansımıştır. Diyaloglar, öykü karakterinin özellikleri göz önünde bulundurularak oluşturulduğundan öykünün gerçekçiliğini artırmış ve farklı konuşma tarzları konuşma dilinin zenginliğini de ortaya koymuştur.

Öykü kahramanları kendilerini diyaloglarla okuyucuya tanıtır. Öykü karakterinin konuşması, kendini ifade etmesi bir yerde ona geniş bir yetki vermektedir ve böylelikle okuyucu ile öykü karakteri arasındaki mesafe kısalır. Diyaloglar öykünün gelişimini sağlamıştır.

Kaygusuz diyaloglara öykülerinde yer vererek gözlem yeteneğini de ortaya koymuştur.

2.5.1.6.Kelime Dağarcığı

Kaygusuz, öykülerinde geniş bir kelime haznesi kullanır. Kaygusuz’un doğaya olan ilgisi birçok ağaç ve bitki adını bilmesine ve öykülerde kullanmasına olanak verir. Kaygusuz gündelik yaşamda pek kullanılmayan; şıvga, aşkar, yülerzik, haydahlamak, husumet gibi kelimeleri öykülerinde kullanır.

TRT’de, Kaygusuz üzerine çekilen bir belgeselde, Kaygusuz hakkında arkadaşı birlikte tatile gittiklerinde, büyük valizlerle yola çıktığını ve valizlerin içinde büyük sözlükleri taşıdığını görünce şaşırıldığını belirtmiştir.⁴²

Kaygusuz sözlük okuyan bir yazardır ve sözlük okuyan bir yazarın kelime dağarcığının geniş olması çok olağandır. Kaygusuz, öykülerinde zengin bir dil kullanarak, unutulmuş ya da bilinmeyen kelimeleri de okuyucuya hatırlatır.

⁴² <https://vimeo.com/23144460>

Kaygusuz öykülerinde kullandığı üslup ile özgünlüğü yakalamış kendi dil evrenini kurmuş bir yazardır. Kaygusuz öykü yazarken kelime kelime yazdığını, her kelimenin muhtevası üzerine düşündüğünü, her kelimeyle arasında bir ilişki biçimi kurduğunu söylemiş ve dil anlayışının zaman içinde değiştiğini de ifade etmiştir. Kaygusuz zamanla dili amaç olmaktan bir araca dönüştürmek gerektiğine inandığını ve eserlerinde dilin metne hizmet etmesi gerektiğini, metnin önüne geçmemesi gerektiğini düşünür.

Kaygusuz öykülerini kelime kelime yazdığı ve her sözcüğün tınısına dikkat ettiği için öykülerinde şiirsellik sıkça görülür. Öykülerdeki şiirsel ifadeler daha etkili ve zengin bir anlatıma kapı aralar.

Kaygusuz'un üslubunda dikkat çekici bir diğer nokta ise yapılan benzetmelerdir. Kaygusuz benzetmelerden oldukça fazla yararlanmış ve benzetmeleri daha çok doğa üzerine yoğunlaştırmıştır. Kaygusuz, birçok şeyi doğaya benzeterek doğayı öykülerinde görünür kılarken aynı zamanda da benzetileni somutlaştırarak daha gerçekçi bir anlatım biçimi geliştirmiştir.

Kaygusuz dil konusunda özgür davranmış ve standart dilin dışına çıkmaktan geri durmamıştır. Argo ifadeleri, ve dil sapmalarını öykülerinde sıkça rastlarız.

Kaygusuz, öykülerde konu, mekân, zaman, kişiler gibi başat unsurları dikkate alarak üslubunu atmosfere uygun biçimde geliştirir. Kaygusuz, öykülerde üsluba önem vermiş ve özgünlüğü yakalamayı başarmıştır.

2.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Bir edebi metin oluşturulurken yazarın karar vermesi gereken şeylerden biri de anlatıcıdır. Anlatıcı öykünün aktarılmasında ve şekillendirilmesinde büyük önem taşır.

Şerif Aktaş bakış açısını şu şekilde tanımlamıştır: “Bakış açısı, anlatma esasına bağlı metinlerde vaka zincirinin ve bu zincirin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrâk edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir şey değildir.” (Aktaş, 2003: 78)

Mehmet Tekin bakış açısının bir edebi eserde dilden dahi önce geldiğini bakış açısının bir yöntem dilin ise bu yöntem sayesinde olayları anlatma görevinde bulunduğunu belirtir. Tekin, yazarın bir mimar titizliğinde çalışarak kurguyu oluşturacağı zemini ve kim tarafından inşa edileceğinin ve bu kişinin hangi yönlerden olaylara yaklaşıcağının belirlenmesi gerektiği üzerinde durur. (Tekin;53)

Bir yazar için bakış açısı seçmeyi yazarın en hayati tercihi olarak yorumlayan Necip Tosun öyküdeki bakış açısı için şunları söyler:

“Bir öykücü ister gösterme ister aktarma biçimini seçsin, öncelikle bakış açısı konusunda karar verir. Çünkü bir konuyu, bir olayı, bir durumu öykülemeye karar veren bir öykücü için, en öncelikli seçimlerden biri, bakış açısı tercihidir. Öykücünün bakış açısı, bir anlamda öykünün nasıl şekilleneceğini de belirleyecektir. Kuşkusuz aynı tema farklı bakış açılarıyla apayrı yönere savrulabilir. Çünkü her bakış açısının kendine göre bir mantığı, anlam ve çağrışım alanı vardır. Bu nedenle öykücü, okurda en vurucu ve kalıcı etkiyi yaratabilmek için o temanın gerektirdiği bakış açısını yakalamak durumundadır.” (Tosun, 2014: 166-167)

Yazarın anlatıcıya ve bakış açısına karar vermesi öyküde bir odak oluşturmasına ve öyküyü bu odağın çevresinde kurgulamasına olanak tanır. Yazar odağına neyi almak istiyorsa seçtiği anlatıcı ve bakış açısıyla bunu yapar.

Sema Kaygusuz dört öykü kitabındaki toplam kırk dokuz öyküden iki kitapta yayımlanan aynı dört öyküyü çıkardığımızda kalan kırk beş öyküyü incelediğimizde; yirmi sekiz öykünün tanrısal bakış açısıyla, on üç öykünün kahraman bakış açısıyla, dört öykünün ise hem kahraman hem tanrısal bakış açısını içinde birleştirerek çoğulcu bakış açısıyla yazıldığını görürüz.

İlahi bakış açısının kullanıldığı öykülerde yazar genellikle üçüncü tekil kişi ağzından bir anlatımı seçmiştir. İlahi bakış açısında anlatıcı kendi varlığını daha baskın bir şekilde hissettirir. Bir anlatıcının varlığı okuyucu ile araya mesafe koyar. Tanrısal bakış açısının yazara geniş imkânlar sunması, öykü kişilerinin bilinç altını, iç dünyalarını ve aklından geçenleri daha şeffaf bir şekilde yansıtması kişinin davranışları altında yatan nedenleri ortaya çıkarması okuyucu ile öykü kişisi arasındaki mesafenin kapanmasına yardımcı olur. Öykü kişisinin iç dünyasını iyi bilen okuyucu öykü kişisiyle empati kurar ve duygudaşlık yaşar. Tanrısal bakış açısında kişilerin ruhsal problemleri, içsel çatışmaları ve gerilimleri etkileyici biçimde yansıtılarak kişilere yeni bir boyut kazandırılır.

Tanrısal bakış açısının kullanıldığı öykülerde olaylar üçüncü tekil kişi ağzından anlatılarak olayların daha tarafsız ve tüm yönleriyle ortaya konulmak istenilir. Üçüncü tekil kişi sınırsız bir güce hakimdir ve olaylar onun gözünden tüm çıplaklığıyla anlatılır. Kaygusuz’un bu bakış açısıyla yazdığı öykülere; “Yılanlar”, “Azrail”, “Sarhoş”, “Engereğin Oğlu”, “Kadın Sesleri”, “Sarhoştuk Yıldızların Altında”, “Çalıntı Yürekler”, “Tacettin” örnek verilebilir.

İlahi bakış açısıyla üçüncü tekil kişi ağzından anlatılan “Yılanlar” adlı öyküde çocuğu olmayan kadınların yılan yumurtasıyla bir bebeğe kavuşma düşünceleri içinde şifayı aramaları şöyle anlatılır:

“ ‘Tek şifası budur,’ dediler diye dağlara gittiler Güneşin yaktığı, susuz dudaklar gibi rüzgara değip çatlayan tepelere vardılar. Çalılar, kemikli ellere benziyordu. Kuytulara, kendilerinden daha kuytu deliklere girdi kadınlar.” (OY, 30)

Tanrısal bakış açısı kullanılarak çocuk doğuramayan kadınların ruhsal olarak kendilerini yalnız hissetmesi, duygu dünyaları ön plana çıkarılır. Öyküde yılan yumurtası yiyen kadınların psikoloji anlatılırken yavrularını kaybeden anne yılanların da duyguları şöyle anlatılır:

“Yılanlar ağladı. Kabukların kırılışını duydular öteki tepeden. Yetişemediler. Bir taşla ezilen baş gibi sancılı, ağır, çıtırılı seslere bakıp ağladılar. Varıp boş kabukların içinde burkularak beklediler. Günlerce. Günler, kısır bir toprağın dipte vuran ateşi gibi kızgınken, günler bir öc duygusunu bir bir doğurup bir bir yitirirken, yılanlar beklediler.” (OY, :31)

Öyküde tanrısal bakış açısıyla olaylar tüm çıplaklığı içinde ve olaydan etkilenen iki tarafında duyguları ve psikolojileri ön planda tutularak üçüncü tekil kişi ağzından aktarılmıştır.

Bir çiftin sandal gezintisini anlatan “Azrail” adlı öyküde de tanrısal bakış açısının kullanıldığını görürüz. Öyküde sevgilisiyle gezintiye çıkan kadının psikolojik durumu tanrısal bakış açısının imkanları sayesinde ortaya konur:

“Çayın yatağına bıraktı kendini. Gözlerini açtığında bir selvinin, çaya eğilmiş kollarının altından geçtiklerini fark etti, doğrulup başına üşüşen dalları çekiştirdi. Eline gelen diri yaprakların daldan ayrılan çit sesiyle kabardı içi. Kürekleri çeken adam, umursamadı selviyi.” (OY, 61)

İlahi bakış açısının bu öyküde gözlemci bakış açısıyla birlikte verildiğini görürüz. Öyküde gözlemci bakış açısının da öyküde kullanılması anlatıcının her bildiğini söylemesinin önüne geçmiş, onu sınırlandırmıştır. Öykünün sonunda adam kadını boğarak öldürmek istemiş ve bu durumun sebebi belirsizlikte bırakılmıştır. Gözlemci bakış açısının kullanılması her detayın anlatılmasına engel olarak, anlatıcıyı sınırlamıştır.

Bir kadının ana karakter olduğu ve tanrısal bakış açısıyla ele alınan “Sarhoş” adlı öyküde ismini bilmediğimiz kadın karakterin psikolojik açıdan bazı gel-gitleri olduğunu öykünün başından itibaren anlatırız. Öyküde tanrısal bakış açısı kadın karakterin içsel durumu hakkında okuyucuya bilgiler verir. Kadın karakter arasının bozuk olduğu sevgilisi gecenin bir yarısı kapıya geldiğinde kadın karakter şöyle anlatılmıştır:

“Kadın öfkeyle dolandı evin içinde, bir sigara yaktı. Ağzındaki kuruluğu, bayat kokuyu gidermek için bir bardak su içti. Kapının göz deliğine döndü yeniden, sabahın loş ışığında, adamın merdivene çökmüş uyuduğunu gördü. Koca bedenini merdivene kıvrımış, bir ayının

gürültüsüyle horluyordu sarhoş. Gülleri yere bırakmıştı. Belki de eski bir zamandan, başıbozuk bir tanışmadan kalma, unutulmuş bir sevgiliydi sarhoş. Ama kadınlar sarhoşları bilir. Bile bile o sarhoşların koynuna girerler.” (OY, 78)

Tanrısal bakış açısının kullanıldığı başka bir öykü olan Tacettin” de ise bir sokak kabadayısının hayatından bir kesit anlatılırken argo bir dil kullanılır. Anlatıcı tanrısal bakış açısını kullanmasına rağmen kullandığı dil gayet beşeri bir dildir.

İlahi bir bakış açısında anlatıcı mümkün olduğunca tarafsız kalmalı öykü kişilerini eleştirmemeli ya da onlara müdahale etmemelidir. Bu öyküde anlatıcının kendi düşüncelerini ifade etmesi, öyküdeki kadın karakteri eleştirmesi anlatıcının tarafsızlığına gölge düşürmüş hem de öyküde anlatıcının varlığını birden ortaya çıkararak anlatımda bir kopma yaşanmasına sebep olmuştur. Bu öyküde gözlemci bakış açısından yararlandığını görürüz.

Aynı adama aşık iki kadının diyaloglarından oluşan “Kadın Sesleri” adlı öyküde tanrısal bakış açısı kullanılmış ve iki kadının telefon görüşmesi verilir. Arayan kadın birlikte olduğu adamın karısını bilinçli bir şekilde aramakta ve ondan ilişkilerine dair bir şeyler öğrenme çabasındayken telefonu yanıtlayan kadın durumun farkında değildir. Arayan kadın Berna’nın her diyalogdan sonra iç sesi konuşarak kendi duygu ve düşüncelerini ortaya çıkarır. Öykü tanrısal bakış açısıyla ele alınarak diyalogların daha tarafsız ve gerçekçi bir biçimde aktarılmasını sağlamıştır.

On üç öykünün kahraman bakış açısıyla yazıldığını ifade etmiştik. Kahraman bakış açısıyla kaleme alınan öykülerde anlatıcı öykünün kahramanıdır ve olayların merkezinde yer alır. 1. Tekil kişi ağzından aktarılan bu öykülerde kahramanın belirli sınırlılıkları söz konusudur. Tanrısal bakış açısı kadar geniş imkânlar sunmayan kahraman bakış açısı sınırlarını genişletmek için gözlemci bakış açısından da yararlanır. Olayların birinci tekil kişi ağzından anlatılması öyküye gerçekçilik kazandırır. Öykü okuyucuya hiçbir aracı olmadan birinci kişi ağzından doğrudan ulaşır.

Kaygusuz’un kahraman bakış açısıyla kaleme aldığı öykülere; “Üşüyen”, “Sarı”, “Bir Dolmuş Şoförünü Sevmişim”, “Esir Sözler Kuyusu”, “Sessizlikler” örnek verilebilir.

“Sarı” adlı öyküde bir yakını öldükten sonra eve başsağlığına giden ismi belirsiz kadın karakter kendi ağzından bu ziyareti anlatırken gözlemci bakış açısından da faydalanmıştır:

“Fotoğraftaki Nazan’ın yorgunluğunu belli etmeyen o mağrur duruşu, geleceği önceden bilirmiş gibi bakan çakır gözleri, odanın içine yayılınca beni bir ateş bastı. O aralık pencerede oynanan dantel perdeler falan, bir Uğultulu Tepeler’in fon müziği eksikti.” (SL, 55)

Kaygusuz'un ilk gençlik yıllarında yazdığı öykülerden oluşan *Esir Sözler Kuyusu* adlı kitaptaki "Sessizlikler" öyküsündeki ana karakterin adı Sema'dır ve olup bitenler kendi ağzından anlatılır. Öykü çocuksu bir üslupla kaleme alındığı ve birinci tekil kişi tarafından anlatıldığı için yazar ile anlatıcı aynı kişi olarak yorumlanır. Öyküdeki Sema karakteri yazarın kimliği ile büyük oranda uyuşur. Bu durum ben anlatıcısının aynı zamanda yazarın kendisi olduğunu gösterir.

"Bazen anneme en tehlikesizlerini okuyorum. Kaygıyla geriliyor yüzü, üzülüyorum. Beğeni ile korku arasında büyüyüp küçülüyor burun delikleri. Yok bir şey, diyorum. Hepsi uydurma. Oysa insan eline almalı harfleri önce, kendi bağına damgalayıp sonra yazmalı. Handiyse tükürük üretir gibi benimki. Durmadan. Genzimde biriktirip ya tutuyorum hepsini, ya da boşluğa sallıyorum." (ESK, 42)

Kaygusuz'un dört öyküsünde ise çoğulcu bakış açısının kullanıldığını görürüz. Bu öykülerde kahraman bakış açısı ve tanrısal bakış açısı bir arada kullanılır. Birinci tekil kişi anlatıcı ve üçüncü tekil kişili anlatıcı bir aradadır. Bu öykülere "Dilenci", "Ortadan Yarısından", "Selametle Kalın Hanım Efendi", "Kışlangıç" örnek verilebilir.

"Dilenci" adlı öyküde sokaklarda dilenen Berfu anlatılırken onun geçmişi, ruhsal durumu aktarılırken ilahi bakış açısı kullanılır. Öykünün bazı bölümlerinde ise ben anlatıcı ortaya çıkarak Berfu'yu kendi gözünden ve toplumun gözünden anlatmaya çalışır.

"Ortadan Yarısından" ve "Selametle Kalın Hanım Efendi" adlı öykülerde ise öyküye tanrısal bakış açısıyla giriş yapılır ve olanlar tüm çıplaklığıyla bu bakış açısı içinde verilir. Öykülerin son paragrafında anlatıcı olanların kendi mahallelerinde, ya da sokağında geçtiğini belirten ifadeler kullanarak "ben" anlatıcısını devreye sokar.

Bir öykünün yazılış sürecini öyküleştiren ve bu yönüyle post modern bir öykü olarak değerlendirdiğimiz "Kışlangıç" öyküsü yazarın kırılma noktaları anlatan bir öykü yazma isteğiyle kaleme alınmıştır. "Ben" anlatıcısıyla başlayan iki kırılma noktası üzerinde kurgu yapılırken "o" anlatıcıya döner. Öyküde tanrısal ve kahraman bakış açıları birlikte kullanılmıştır.

Kaygusuz tanrısal bakış açısını ve üçüncü tekil kişi anlatıcısını öykülerinde sıklıkla kullanmıştır. Kaygusuz'un kahraman bakış açısıyla kaleme aldığı öykülere baktığımızda özellikle ilk gençlik yıllarında yazdığı öykülerden oluşan *Esir Sözler Kuyusu* ve ilk kitabı olan *Ortadan Yarısından* bu bakış açısının kullanıldığını görürüz. Kaygusuz'un ilk dönem öykülerinde kahraman bakış açısını kullanması ve *Sandık Lekesi*, *Doyma Noktası* gibi iki binli yıllarda çıkan kitaplarda ise çoğunlukla tanrısal bakış açısını kullanması ve üçüncü tekil kişiyi anlatıcı olarak seçmesi öykü tarzını değiştirdiğinin bir göstergesidir. Kaygusuz ilk öykülerinde yazar ile anlatıcı arasındaki mesafenin giderek arttığını söyleyebiliriz. Kaygusuz modern anlatılarda olduğu gibi

kendisi ile öykülerdeki anlatıcı arasında mesafe koymuş, öykülerdeki anlatıcıyı kendinden farklılaştırmayı başarmıştır.

2.7. Anlatım Teknikleri

Kurgusal bir metinde “neyi” anlattığın kadar “nasıl” anlattığın da önemlidir. Kimi edebiyat bilimcilerine göre ise “nasıl” anlattığın, yani biçim, “neyi” anlattığının önüne geçer; yazar asıl başarısını biçimle kazanır. Anlatım teknikleri, bir edebi metnin içerisinde anlatımı güçlendirmek, zenginleştirmek, sıradanlıktan kurtarmak, metni daha etkileyici kılmak için kullanılan araçlardır.

Mehmet Tekin anlatım teknikleri için şunları ifade etmiştir: “Anlatım teknikleri, anlatıma çeşitlilik, dinamizm ve derinlik kazandırmıştır. Bu bağlamda, özellikle bireyi anlatmada önemli mesafeler kastedilmiş, insan, daha sıcak ve daha doğal bir konumda karşımıza çıkarılmıştır”(Tekin, 2018: 196).

Sema Kaygusuz da anlatım tekniklerine başvurarak anlatımını tekdüzelikten uzak tutmaya çalışmış, daha etkili, güçlü, cazibeli bir anlatım yakalamaya gayret etmiştir.

2.7.1. Diyalog

Karşılıklı konuşma, muhavere anlamlarına gelen “diyalog”, kurmaca bir metinde sıkça kullanılan anlatım tekniklerinden biridir. Kaygusuz’un öykülerinde de sıkça rastladığımız diyalog tekniğini daha önce “Dil ve Üslup” bölümünde incelediğimiz için tekrara düşmemek adına uzun bir şekilde ele almayacağız.

Kaygusuz’un özellikle toplumsal olayları konu edindiği ve karakterlerin çoğunlukla halktan tipler olduğu öykülerde karşılıklı konuşmalara sıkça başvurduğunu görürüz. Yazar daha çok bireysel -yalnızlık, intihar, yabancılaşma, umutsuzluk-konuları işlediği ve karakterlerin çoğunlukla üst tabakadan ve yalnız kişilerden olduğu öykülerde ise diyaloglara daha az rastlanır.

Semih Gümüş, “Genç Öykücülerin Ağzını Bıçak Açmıyor” adlı yazısında ‘90’lar Türk Öykücülüğü içinde değerlendirilen genç öykücülerin diyalogsuz öyküler yazmasından şikayet eder. Gümüş, o dönemlerde çıkan birçok öykünün “dilsiz” kişilerden oluşmasının çeşitli sakıncaları olduğunu belirtir. Gümüş’e göre ayrıntılar iç dökümlerinin yanı sıra, öykü kişilerinin ağzından dökülenlerde de ortaya çıkabilir ve okuyucu öykü kişinin ağzından dökülen ayrıntıyı da kapmak istemektedir. Diyalogsuz metinler söz konusu ayrıntılardan yoksun kaldığı sürece, insanın karmaşık yapısını anlatmada da yetersiz kalırlar (Gümüş, 1999: 54).

İnsan, iç dünyasındaki sesi dinleme ihtiyacı kadar başkalarını tanımak, onların karakterleri ve düşünce dünyaları hakkında da fikir sahibi olmak ihtiyacı hisseder. Edebiyat bu ihtiyaçlara cevap verdiği ölçüde hayati bir değer taşır. Bu da öykü kişilerinin birbirleriyle konuşmaları sayesinde mümkün olur (Gümüş, 1999: 55).

Gümüş karşılıklı konuşmanın olmadığı “dilsiz” metinleri toplumsallıktan uzak olarak değerlendirir: “Konuşma cümlelerinden bütün bütüne arındırılmış öykü dünyaları, toplumsal olana da ister istemez sırt çeviriyor” (Gümüş, 1999: 55).

Yazarın iç dökümlerinin, yaşamına dair itiraflarının edebiyat olduğu yanılığısına kapılan genç öykücülerin, dışarıdaki dünyayı, yani insanı anlatamayacağını savunan Gümüş, bu genç yazarların öz yaşam öyküleri yazdığını ve böylelikle okuyucuyu değil yalnızca kendilerini tedirgin ederek başkalarının dünyalarında yaşamaya talip olmadıklarını belirtir (Gümüş, 1999: 54-56).

Bahsedilen yazıda Kaygusuz’un ilk öykü kitabı *Ortadan Yarısından*’da “anlatıcı yerine geçerek kendisiyle konuşan bir yazar konumunda” görüldüğü ifadesi söz konusu eleştirilerin Kaygusuz’u da hedef aldığını göstermektedir (Gümüş, 1999: 57-58).

Kaygusuz ilk öykü kitabı *Ortadan Yarısından*’da daha çok bireysel temaları işlemiş ve öykü kişilerini üst tabakadan, yalnız, yabancılaşmış insanlardan seçmiştir. Kitaptaki öykülerde diyalog oldukça azdır. Kahramanlar ya iç konuşmalar yapar ya da anlatıcı kendisiyle konuşur; bu durum Gümüş’ün eleştirilerini haklı çıkarır. Fakat Kaygusuz, 2000 yılında yayımladığı *Sandık Lekesi*’yle ilk öykü kitabından çok daha farklı bir öykü tarzı geliştirdiğini gösterir. *Sandık Lekesi* daha çok toplumsal temaları işleyen, karakterlerin sokakta her an karşılaşabileceğimiz insanlardan oluştuğu bir kitap olarak karşımıza çıkar. Yazar, bu kitapta diyaloglara fazlaca yer verir. Öyküdeki toplumsal kişiler kendilerini ifade etmek ve iletişim kurarak karşısındakine kendilerini anlatmaya çalışmak eğilimindedirler. Kaygusuz, Gümüş’ün “dilsiz” öykücüler sınıflandırmasından *Sandık Lekesi* ile kurtulmuşa benzer.

2.7.2. İç Çözümlemeler

Anlatıcının araya girerek kahramanın duygu ve düşüncelerini okuyucuya aktarması iç çözümleme yöntemidir (Tekin, 2018: 272). İç çözümleme tekniğinde söz, anlatıcıya aittir, kelimeler, cümleler onun ağzından dökülür ve kahramanın iç dünyası bize anlatıcı tarafından aktarılır (Çetişli, 2004:108).

İç çözümlemeler öykü kişilerinin ruh halini, aklından geçenleri, içinde bulunduğu durumu ortaya çıkararak öykü kişisini okuyucuya daha derin bir şekilde tanıma imkânı sunar. İlahi bakış açısının ve üçüncü tekil kişi anlatımının olduğu öykülerde iç çözümlemelere sıkça başvurulur. Kaygusuz öykülerinde karakterlerin iç

dünyasını da çoğunlukla yansıtmıştır. Yazar bu sebeple iç çözümleme tekniğini sıklıkla kullanmıştır.

Ortadan Yarısından'daki "Sarhoş" adlı öyküde ana karakter isimsiz bir kadının ruh halini anlatılırken şu ayrıntılar verilir: "Saçını kurutmak istedi, ama kolunu kaldıracak hali kalmamıştı. Kendini külçe gibi hissetti. Her yanı acıyor, içi burkuluyordu nedense. Bir an önce uyumak istedi, dünyadan silinerek, yok olarak uyumak..."(OY,77)

Öyküde adını bilmediğimiz kadın karakter, kendini yorgun hissetmektedir. Üstelik kadının yorgunluğu fiziki yorgunluğun ötesinde varoluşsal bir yorgunluktur. Uyuyarak kendinden, yaşamdan kaçma isteği duymaktadır. Öyküdeki iç çözümlenmelerle, kadını daha yakından tanıma fırsatı yakalarız.

Sandık Lekesi'ndeki "Aşkar" adlı öyküde bir anne ve kızın sohbeti anlatılırken çocuk karakter Canan hakkında şu ifadeler kullanılmıştır:

"Anasının bütün ağırlığını gene omuzlarında hissetti, bir suçluluk, bir iğrenme, bir öfke bindi sırtına. Gülsüm'den yayılan baharatlı ter kokusu, suyun buharını, sabunun keskin tadını, alevin karanlık isini delip kızın burnuna doldu. Ağırlığa dayanamadı, daha da küçüldü, karnındaki çürük izlerini, bacağının çatısındaki sızlamayı gene hissetti" (SL, 68).

Anne ile kız arasında bir sırrın olduğunu anladığımız öyküde, Canan karakteri iç çözümlenmelerle derinleştirilmiş ve öykünün ana vurgusu bu şekilde daha belirgin hale gelmiştir.

Doyma Noktası'ndaki "Kılçık" adlı öyküde garsonluk yapan Sezgin'in yeme alışkanlığından dolayı hizmet etmek istemediği Kadir Bey'e karşı düşünceleri şöyle ifade edilmiştir:

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

Sezgin'in pek hoşlanmadığı Kadir Bey hakkındaki düşünceleri ve duyguları iç çözümlenmelerle etkili bir biçimde aktarılır. Sezgin, Kadir Bey'in karşısında kendini yalnız, çaresiz ve umutsuz hissetmektedir.

Doyma Noktası'ndaki "Çatlak Yerlerin Kuyusu" adlı öyküde köyündeki susuzluğa bir çare bulmak isteyen dede karakteri su bulmak amacıyla bir dalı yontmuş ve yaptığı bu buluş onun şu duygu ve düşüncelere kapılmasına sebep olmuştur:

“Elindeki kara dal, kabuğundan sıyrılıp uğurlu bir değneğe dönüştükçe heyecanlanıyor, bunca yıl kırık dökük yalvarışlarla toprağın önünde küçük düştüğü için hayıflanıyordu. Niçin daha önce akıl etmedi bunu, susuz yerlerin kulu olmaktansa kendi öz bilgisiyle kuyuların efendisi olmayı. Göğün altında eğilip tapınmak yerine, kendi peygamberliğini kanıtlayacak alelade bir değnekle pekala bulabilirdi suyun yolunu.”(DN,61)

İhtiyarın kendince bulduğu çözüm kendine olan özgüvenini artırmıştır. İç çözümlenmelerle dede karakterinin düşüncelerini ve öykünün devamında sergilediği davranışlarının altında yatan sebepleri öğreniriz.

Kaygusuz, öykülerinde iç çözümlenme yöntemini sıklıkla kullanmış ve öykü karakterlerinin duygu ve düşünce dünyalarını bu yolla daha etkileyici bir şekilde okuyucuya aktarmıştır.

2.7.3. Üst Kurmaca

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında, estetik, yön değiştirerek, ne dış dünyanın ne de iç dünyanın, ne somut olanın ne de soyut olanın peşindedir; yalnızca kendini anlatmaya, kendini odaklamaya yönelir (Ecevit, 2016: 98). Anlatmaya bağlı edebi metinlerde de bu değişiklik, kendini, yazarın ya da anlatıcının metnin yazılış sürecini anlatarak, kurgu problemlerini tartışarak metne müdahil olmasıyla gösterir ve bunu üst kurmaca tekniğini kullanarak yapar. Yıldız Ecevit, bu tekniğin ortaya çıkıp postmodern edebiyatta en çok kullanılan tekniklerden biri olmasının altında yatan sebepleri şöyle ifade etmiştir:

“Edebiyatın konusu ne gerçekçilerin ‘dış dünyası’ ne de romantikler ve modernistlerin ‘iç dünya’larıdır artık. Edebiyat/metin kendini anlatmaktadır postmodernist edebiyatta. Gerçeğin belirsizleştiği, klişe kalıplarla üretilip tüketime sunulduğu bir çağın sanatçısı, kendisine de yabancı gelen bu ortamda, gerçeği yeniden üretmek yerine, rotayı farklı bir estetik doğrultuya kaydırmıştır; salt sanatsal yaratıcılığı, hem biçim hem de içerik/motif düzleminde odağa almış, onunla oynamaktadır. Bu aynı zamanda, edebiyat estetiğini tersyüz eden bir adımdır; yeni bir metinsel ontolojinin oluşması demektir.”(Ecevit, 2016: 184)

Edebiyatın kendini anlatmak olduğu ve “neyi” anlattığından ziyade “nasıl” anlattığının önemli olduğu felsefesini benimseyen postmodernist anlatıda, anlatım teknikleri de, haliyle bu doğrultuda oluşturulur. Üst kurmaca, kurmacanın örtülü ya da açıkça bozulup başka bir kurmacayı da içine almasıyla gerçekleşen kurmaca içinde bir kurmacadır (Aytaç, 2003:373) ve yazar metnin içinde kendi yazma edimleri ile ilgili düşüncelerini, yazdıklarını metnin oluşum sürecini anlatarak edebiyat konusunda kuramsal bir düşünce üretir (İlhan, 2012: 68).

Yazarın kurmacanın kendisini anlattığı bir edebi metinde somut yaşam ile gerçeklik iç içe geçmiş haldedir. Yazar metinde somut dünya ile çelişkili gerçeklik arasında bir diyalog kurar ve böylelikle kurmaca gerçeklik ile somut gerçeklik arasındaki sınırları kaldırır (Karadeniz, 2014, 30-31).

Üst kurmaca tekniğiyle kurgu ile gerçek ayırt edilemez bir hale gelir ve okuyucu da bu çelişkili düzlemde metne dahil edilir. Üst kurmaca, metni; yazar, anlatıcı ve okuru içine dahil eden gerçeğin doğrudan aktarılmadığı, sezdirildiği bir oyun haline dönüştürür.

Modern edebiyat içerisinde değerlendirilen Kaygusuz'un bazı öykülerinde üst kurmacayı kullandığını görürüz. Kendini yenilemek isteyen yazar, yeni şeyleri de öykülerinde denemiş, biçime önem vermiştir.

Sandık Lekesi'ndeki "Kırlangıç" metni üst kurmacanın açıkça kullanıldığı öykülerden biridir. Yazar, anlatısına başlarken, öyküyü yazma düşüncesinin ne zaman oluştuğunu, bu süreçte yaşadığı zorlukları, nasıl yazmak istediğini kurgunun içinde anlatır:

"[Bugün, gayet iyi anladım. Kırlangıç'ı hiçbir zaman yazamayacağım. İki yıldır uğraştığım bu sözcük gün gün çekiciliğini kaybetti. Sevimsiz bir pop şarkısı gibi takıldı dilime. [...] Yazmak için yazamadığım metinle vedalaşmayı bilmek gerekir, derler. Nasıl olsa, o öykü, üç beş yıl sonra gene gelir, uyandırır gece yarısı. [...] Ama böyle olmayacak biliyorum. Ben bu 'kırlangıç' fikrine ümitsizlikle bağlıyım. Yazamayacağım öyküyü, neden yazmadığımı yazarak, derdimi anlatabilirim ancak]" (SL, 82)

Yazar, yıllar önce aklına düşen bir öyküyü yazamamış ve umutsuzluğa düşmüştür. Artık bu öyküyü yazamayacağım derken "Kırlangıç"ı yazmaya başlamış ve okuyucuyu bu noktada şaşırtmıştır:

"Sonra aklıma yeni bir şey geldi. İki farklı göç yolundan gelen iki ayrı tür kırlangıcı, fayansları etil alkol kokan bir labaratuvara koymak...Sağlıklı bir erkek bulmak güç olmadı. Siyah gözlerinde iki ayrı gecenin yıldızları yanyordu. Başında iki renk vardı, sağa sola döndükçe maviyle kırmızı birbirine çarpıyordu. Çatallı kuyruk teleklerinde uçma yetisinin görkemi saklıydı. Dişiyi ise İstanbul Bebek'te fesleğenli bir balkonda hayal ettim. Ev Kırlangıcı, tutkulu salgısıyla toprakla otu örmüş, yuvasını yumruk gibi sıkıştı. Tahliye borusunun hemen yanındaki köşeye. Erkek kadar gösterişli olmasa da kanatlandıkça büyüyen, büyüdüğü köpüren, süssüz bir ev kırlangıcıydı. İnsanların arasına karışır, kente kendi ötüşlerini katardı" (SL, 83-84).

Ben-anlatıcı, anlatılanların kurgu olduğunu her şeyi hayal dünyasında kendi kurduğunu ve olayların iplerinin kendi tuttuğunu belirterek gerçek ile kurmaca arasındaki sınırı aşar. Yazar, öykünün içinde yazma edimini öykünün bir parçası haline getirmiş, yazma süreciyle ilgili yaşadığı sorunları öyküleştirmiş ve kurmacanın içinde kurmaca yaratmıştır. Üst kurmaca tekniğini kullanan yazar okuyucunun gerçek ile kurmaca olan arasında bırakır.

"Tacettin" adlı öyküde ise bir sokak kabadayısının sokakta dövüldükten sonra hastaneye kaldırılması ve sonrası anlatılırken onunla ilgilenen hemşire için şu ifadeler kullanılır:

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

Yazar, bu ifadeleriyle anlattığı olayın bir kurgu olduğunu belli etmiştir. Gerçek ile kurgu arasındaki sınır silikleşmiştir. Okuyucu öyküdeki nelerin gerçek neleri olduğu konusunda karar veremez, kafası karışır.

2.7.4. Metinlerarasılık

Metinlerarasılık kuramı, yazının, hep aynı içeriği yinelenmesinden başka bir şey olmadığı, “her şey daha önce söylenmiştir”, yeryüzünde daha evvel söylenmeyen bir söz kalmamıştır, düşüncelerinden beslenmiştir ve bu düşünceyi sürdürür (Aktulum, 2014: 17). Her metnin kendinden önce yazılmış öteki metinlerin alanında yer aldığı, hiçbir metnin eski metinlerden tümüyle bağımsız olamayacağı düşüncesiyle öne çıkan metinlerarasılık kavramı (Aktulum, 2014:16), en genel manada bir metnin başka bir metnin bünyesinde yer almasıdır (Bulut, 2018:16).

Bir metnin başka bir metinden yararlanması, alıntı yapması, ilham alması, ona benzemeye çalışması ve başka metinlerle birçok daha farklı yöntemle bağ kurması (Yıldız, 2018: 49) gibi şekillerde görülen metinlerarasılık 1960'lı yıllarda kuramsallaşmış disiplinler arası bir kavramdır (Yıldız, 2018: 40).

Metinlerarasılığın daha çok postmodern edebiyat içinde değerlendirilmesinin yanı sıra, eskiden beri var olan bu tekniğin kuramsal anlamda varlığının modern ve postmodern döneme denk gelmektedir (Bulut, 2018:4).

Yıldız Ecevit metinlerarasılıkla ilgili şunları söylemiştir:

“Yazarlar her zaman birbirlerinin yapıtlarından etkilenmişlerdir; tüm Orta çağ boyunca hep aynı konular yinelenmiştir edebiyatta. Ancak çağcıl yazar farklı bir motivasyonla el atar başkalarının metinlerine; kendisine yabancılaşan yeni gerçekliği yansıtmak yerine, metinlerin dünyasına sığınır; ikinci elden bir dünya yaratır. Eskilerin çalıntı diye aşağı gördükleri bu eğilim, yeni edebiyatta bir estetik öğeye dönüşür.”(Ecevit, 2016:153)

Metinlerarasılık, kurgunun içinde başka kurguyu barındırması yönüyle üst kurmacanın bir türevidir ve metnin kendisinden önce yazılan metinlerle arasındaki bağ metne başka bir boyut kazandırır ve anlatımın çağrışımsal yönünü ortaya çıkarır, anlatımı güçlendirir. Metinlerarası bağıntılarla öykü daha iyi kavranır.

Kaygusuz, öykülerinde az da olsa metinlerarasılık yönteminden yararlanır. *Ortadan Yarısından* adlı kitapta “Nehir’in Gelmediği Yer” adlı öykü bir adada geçer. Herkes adayı vuracak bir fırtınadan dolayı adayı terk etmeye hazırlanmaktadır; fakat

Nehir adayı terk etmeyi düşünmemektedir. Arkadaşları Nehir’i ikna etmeye çalışmaktadır:

“Arkadaşım yapma böyle, fırtına geliyor, uğultusu yaklaştı duymuyor musun? Bu ada yok olacak yarın, yarın su altında kumul olacak, toprak, büyüttüğün ağaçlar çürüyecek, evinin duvarlarına mercanlar yapışacak, yosunlar bürüyecek her yanı. Yarın sen de olmayacaksın Nehir! inat etme şişeceksin suda.” (OY, 91)

Öyküdeki karakter Nehir’in yaşanacak felakete rağmen gitmek istemeyişi dikkat çekicidir. Adanın sular altında kalacak olması birçok yerel efsanede ve kutsal kitaplarda geçen tufan olayını çağrıştırmaktadır. Tufan sözcüğü sözlükte “sel getiren şiddetli yağmur, su baskını, her yeri kaplayan su” anlamlarına gelir. Fakat tufan sadece su ile değil ateş, deprem, kan, kar gibi unsurlarla gelen felaketlerin de adıdır. Daha çok su ile gelen felaket anlamı ön plandadır ve özellikle Hz. Nuh zamanında meydana gelen ve her şeyi sular altında bırakan büyük felaketi ifade eder.⁴³

Bir kavmin, milletin ya da tüm insanların Tanrı tarafından cezalandırılmak amacıyla gönderildiğine inanılan tufan, Semavi dinler dışında kalan pagan inanışlarının da ürettiği birçok mitoloji, masal anlatılarında da mevcuttur.

Yahudilikte, tufanla ilgili Tevrat’tan alınan bilgiler şöylece özetlenebilir: Yeryüzündeki insanların kötü olduğu ve içlerinden devamlı kötü düşünceler geçirdiklerini gören Yahve insanları yarattığına pişman olmuş ve onları yeryüzünden silme kararı almıştır. Tüm canlıları yok etmek için de üzerlerine su tufanı göndereceğini ve sadece Nuh ve ailesinin kurtulacağını bildirmiştir. Nuh’a, kendisine verilen bilgiler yardımıyla bir gemi yapması, her türdeki kuştan, çiftlik hayvanından, sürüngenden bir çift alarak ve yiyecek temin ederek yola çıkması emredilir.⁴⁴

Öyküde herkesin kaçmak için hazırlandığı gemiye çifter çifter binmesi, Nuh tufanı anlatısıyla birebir uyuşur. Nuh, tufandan ve kötü insanlardan bir gemiye binerek kurtulurken öyküdeki Nehir karakteri de aralarında bulunmak istemediği insanlardan gemiye binmeyerek kurtulmuştur. Nehir karakteri de içinde bulunduğu topluma uyum sağlayamamış, içinde bulunduğu toplumda Nuh kadar yalnız biridir.

Öyküde Nuh isimli bir karakter vardır “belediye cüppesini giymiş, sıkıntıyla kutsal sakallarını sıvazlayan” bu adam ile Nehir arasında şu konuşma geçmiştir:

“ ‘Uğultuyu duyuyor musun?’ Hayır, hiçbir şey duymuyor Nehir, ne uğultuyu, ne iniltiyi, ne de kırılıp patlamak üzere olan yerin gerginliğini. Nuh, sakallarını bırakarak Nehir’in saçlarına dokundu. “İslenmişsin yavrum, ama bu seni ateşten koruyamayacak. Yerin dibinden

⁴³ <https://islamansiklopedisi.org.tr/tufan#1> (e.t: 09.09.2018)

⁴⁴ <https://islamansiklopedisi.org.tr/tufan#1> (e.t: 09.09.2018)

gelen ateşler girecek koynuna. Yaşamın boyunca birkaç şeyi deneyebilirsin Nehir ama boğulmayı ya da köz olup soğumayı?” Nehir, aylardır ilk kez sessizliğini bozdu. “Siz neyi denemeye gidiyorsunuz?” Nuh cüppesini omuzlarında yoklarken gülümsedi. “Sen korkuyorsun, adanın felaket kaderinden değil, bizden, alışkanlıklarımızdan korkuyorsun.””(OY, 94)

Öyküdeki Nehir karakteri, içinde bulunduğu toplumdan kaçan, onların alışkanlıklarından kurtulmak isteyen bir Nuh gibi çizilmiştir. Metinlerarasılık ile öykü karakterinin psikolojisini anlatmak, öykünün zeminini desteklemek gibi işlevler görmüştür. Nuh isminin öyküde geçmesi ve adayı selin vuracak olması, Nuh tufanını çağrıştırarak daha geniş bir okuma yapabilme imkanı sunar.

“Düş Kenti’nin Kuşları” adlı bir öyküde ise kentteki bir çay bahçesinde oturan kadın karakter, Dostoyevski’nin *Karamazov Kardeşler* kitabını okumakta ve İvan Karamazov karakterine yoğunlaşmak isterken başka masada oturan ressamın kendini çizdiğini düşünür ve kitaptan yavaş yavaş koparak ressama yoğunlaşır (OY, 101-102).

He yazar kendinden önceki yazarlardan ve eserlerden etkilenmiştir; bu da öykülerinde ortaya çıkar. Yazar, bu öyküde başka bir kurmaca metinle kurulan metinlerarasılığı çağrışım yoluyla kurar ve kendi yazın hayatına etki eden metinleri de açık etmiş olur. *Esir Sözler Kuyusu* adlı kitaptaki “Yüzeysel Şeyler” öyküsü şöyle başlar:

“HER YÜZ METREDE BİR (kesinlikle yüz metre) bir inzibatın yarı kapalı gözlerle nöbet tuttuğu, etrafı tel örgülerle çevrili gri lojmanlarda, ılık havanın illa ki herkesi sivilleştiği bir gün, çok komik olaylar oldu. Annemin dediğine bakılırsa olanları anlatmamam gerek biliyorum; *Varlık* dergisinde üstat bir yazardan okuduğuma göre, yaşadıklarını hiç yaşamamış bir şeye çevirmeliymiş yazar. O zaman, yazılanlar, yaşanma ihtimali yüksek yeni bir hakikate bürünürmüş. Ama tutamıyorum kendimi (ne yalan), anlatacaklarım satırı satırına doğru, yemin ederim” (ESK, 25)

Yazar, başka bir metne gönderme yaparak, o metinde yakaladığı bir düşünceyi ifade ederek kendi öykü anlayışını orta koymuştur.

Kaygusuz, daha çok modernist edebiyat içinde değerlendirilen bir yazardır fakat öykülerinde postmodern tekniklere de az olsa rastlarız. Yazar, öykülerinde yeni şeyler denemekten kaçınmaz. Kaygusuz öykülerinde anlatım tekniklerini kullanarak öyküsünü biçim olarak güçlendirmiştir.

SONUÇ

Sema Kaygusuz, 1990'lı yıllar Türk öykücülüğünün önemli isimlerindedir. Kaygusuz, edebiyata öykü türüyle girmiş; roman, deneme, oyun gibi türlerde de eserler vermiş velüt bir yazardır. Yazı yazmaya küçük yaşlarda başlayan Kaygusuz, öykü türüne lise yıllarında yönelmiş ve annesinin verdiği destekle yazıyı erken yaşta önemsemiştir. Bu önemseme, Kaygusuz'un sonraki yazı serüvenini etkilemiş, oldukça katı bir disiplin ve ağır işçilikle eserlerini kaleme almıştır.

Kaygusuz, babasının askeriyede görev yapması sebebiyle çocukluğundan itibaren Anadolu'yu gezmiş ve Anadolu insanını bu süreçte yakından tanıma fırsatı elde etmiştir. Türkiye'nin her bölgesinde yaşayarak farklı kültürleri görme şansı bulan ve kültürel farkın, çok renkliliği, zenginliği de beraberinde getirdiğini gören yazarın hayata bakışında "farklılıklar" belirleyici rol oynamıştır. Yazarın, öyküyü seçmesinde ise sevdikleriyle kurduğu ilişkiler önemli rol oynamış, özellikle babaannesi ve annesiyle arasındaki bağ, onun hayal gücünü ve düşünce tarzını doğrudan etkilemiştir.

Kaygusuz, üniversite yıllarını oldukça aktif geçirmiş, reklam yazarlığının dışında tiyatrodan oyunculuk yapmış, dans dersleri almış ve yaratıcılığını birçok alanda kullanarak kendini geliştirmiştir. Üniversite yıllarındaki bu hareketlilik onu öyküden koparmamış, Kaygusuz "yalnızca öykü yazarı olarak anılmayı" çok istemiş ve üniversiteden döner dönmez edebiyat çevrelerine girerek kendini bu alanda var etmeye çalışmıştır. Öykülerinde yalnızlık, doğa, ölüm, sokak yaşantısı, ilk gençlik durumları, açlık, doyum, doyumsuzluk, cinsellik gibi temaları işlemiş ve öykülerinde çoğunlukla güçlü bir atmosfer oluşturarak anlatı kişilerini bu atmosferin ayrılmaz bir parçası olarak konumlandırmıştır. Yazarın aşk temasını nadiren işlemesi de ayrıca dikkat çekici bir husustur.

Sandık Lekesi yazarı, öykülerinde, insan hayatının kırılma noktalarına temas etmiş, olaylardan çok kırılma anlarını ön plana çıkarmıştır. Metinlerinde günlük hayatta karşımıza çıkabilecek insanların yaşamlarını anlatırken, insanlık durumlarını kendi doğallığı içerisinde vermiş ve insanın ruh dünyasını açıklamaya çalışmıştır. Kaygusuz, Anadolu insanını anlattığı öykülerinde ise yerel bir söyleme bağlı kalmayıp tüm dünyaya ulaşacak metinlere imza atmıştır.

Kırılma anlarına odaklanması, bir anı, bir kareyi, anlatması Kaygusuz'u durum öyküsüne yaklaştırsa da, olayların ön planda olduğu metinlerine de rastlamak mümkündür. Özellikle sokağı, halktan insanları anlattığı eserlerinde "durum öyküsü"nden zaman zaman uzaklaştığı söylenebilir.

Kaygusuz öykülerinde en önemli unsurlardan biri doğadır. Kaygusuz doğayı öykülerinde bazen ana tema olarak işler. Bazense doğa üslubu belirleyen bir unsura

dönüşür. Ama ne şekilde olursa olsun doğanın Kaygusuz metinlerinde etkilerini izlemek mümkündür. Bu doğa etkisi, Kaygusuz'da tabiri caizse içgüdüsel olarak tezahür eder. Yazar, doğal unsurları bütüncül bir anlayışla ele alır. Zaman zaman onu bir arınma yeri, platformu gibi görür. Saflık duygusunun daha çok doğadan gelerek metinlere girdiği görülür. Ancak bütün bunlara rağmen doğa idealize edilip kutsal bir alan olarak sunulmaz. Doğaya bakarken mümkün olduğunca neseldir. Onu hayat veren bir kaynak, bir memba gibi görürken, bir taraftan da ele avuca sığmayan, vahşi yönünü vurgulamayı ihmal etmez.

Kendini her şeyin hakimi sanan insanın doğaya verdiği zarar, bazı öykülerde ana tema olurken bazılarında ise insanların doğa karşısındaki çaresizliği, doğanın insanları cezalandırması şeklinde görülür.

Yazar, doğanın bir yaratıcısı olmadığına, her canlının kendi kendine bir biçimde var olduğuna inanır. Bu da insan merkezli anlatılardan uzak durmasına sebep olur. Kaygusuz, öykülerinde insanların duygularını ve düşüncelerini yansıttığı kadar hayvanların ve bitkilerin de duygularını ve düşüncelerini yansıttığını görürüz. Öykülerde yılanın, “yülerziğin”, köpeğin, ardıç kuşunun, ardıç ağacının, kırlangıcın, balığın, çam ağacının, kedinin, güvercinlerin, serçelerin, kargaların, sülünün şeftalinin de anlatı figürü olduğu, acı çektiği, zaman zaman konuştuğu, zaman zamansa öykü atmosferinin ayrılmaz bir parçası olduğu görülür. Kaygusuz'un öyküleri doğadan soyutlanamaz.

Öykülerde birçok figür yalnızdır. Yalnız yaşayan, hayatın akışına kendini kaptırmamış, içinde bulunduğu topluma ve kendine yabancılaşmış, ruhsal sıkıntılar içinde olan, çevresiyle iletişim kurmayan ve kurma isteği duymayan bireyler hayatın bir kenarına sıkışıp kalmış izlenimi verirler.

Ölümü bir bitiş değil geride kalanlar için canlılığı hatırlatan, değişimi getiren bir eylem olarak gören yazar, ölüm temasını işlediği öykülerde ölüm anlarını genellikle kapalı bir biçimde vermiş, ölümler okuyucuya anlatılmaktan ziyade gösterilmiş, hissettirilmiştir.

Kaygusuz'un özellikle ikinci kitabı *Sandık Lekesi*'yle birlikte sokağı ve kenti öykülerine taşıdığını, karakterleri halkın içinden seçtiğini, gündelik hayatı öykü malzemesi haline getirdiğini ve gözlem başarısıyla halk arasında yaşananları en doğal haliyle aktardığını, figürleri öykü atmosferi içinde hiçbir yapaylık sergilemeden konuşturduğunu görürüz. Kalabalık kent sokakları, büyük bir gürültüyle akan kent caddeleri, hızlıca dolup boşanan lokantalar öykülerin mekânı olurken, kentin köpekleri, kedileri, kuşları, çocukları, çöpçüleri, kamyonları, itfaiyecileri, polisleri, serserileri, kadınları da öykülerin karakterlerini oluşturmuş ve gündelik hayat öykünün içinde hayatın doğal akışına uygun olarak var olmuştur.

Kaygusuz, toplumsal olaylara kayıtsız bir yazar olmamasına karşın öykülerinde güncel olayları, bugünü açıkça yansıtmaz. Cezaevlerindeki açlık grevleri olduğu sıralar yazdığı öykülerin açlık güdüsü üzerinde birleştiğini görmüş ve doyum, doyumsuzluk gibi konular üzerine düşünerek bu temalar etrafında şekillenen *Doyma Noktası*'ni çıkartmıştır. Kaygusuz, toplumdaki olayları doğrudan anlatmak yerine onu kavramsallaştırarak öykülerine koymuş ve ne zaman okunursa okunsun “şimdi”yi yakalayan, evrenselliğe uzanan metinler kaleme alma yolunda olmuştur.

Yazarın öykülerinde kişi seçimlerine baktığımızda kadın karakter ile erkek karakterler arasında büyük bir uçurumun olmadığını ve her iki cinsiyeti de anlatırken çoğunlukla objektif açıdan, insani açıdan bir noktayı yakalamaya çalıştığını görürüz. Öykülerde yetişkinlerin yanında çocuklara, bitkilere ve hayvanlara yer verildiğini görürüz. Öykülerdeki kişi dağılımı Kaygusuz'un hayata bakışının bir yansımasıdır. Yazarın öykülerin ne tek bir türü ne de tek bir cinsi ön plana çıkarmaması onun “türcülüğe” ve “cinsiyetçiliğe” karşı olan hayat görüşünden kaynaklanır.

Zamanın genellikle belirsiz olduğu öyküler akronik ve kronik zamanla kurgulayan Kaygusuz, modern edebiyatta önemli unsurlardan biri olan zaman unsurunu öykülerin atmosferini oluşturmada etkili biçimde kullanmıştır. Kronik zamanı kullandığı öykülerde an'ı yansıtmaya üzerinde odaklanırken akronik zamanla kurguladığı öyküler zaman geriye dönüşlerle kırılır ve olaylar daha geniş zaman dilimi içerisinde yansıtılır.

Öykülerde daha çok açık mekânlar tercih edilse de kapalı mekânların sayısı da az değildir. Yazar mekânı öykülerinde atmosferi sağlamak, olayların geçtiği çevreyi tanıtmak, öykü kişilerinin ruhsal durumları ile mekân arasında bir ilişki kurarak mekânın öykü karakterine dair ipuçları vermek, mekân ile toplumsal bir tablo ortaya koymak, sınıfsal farklılıkları yansıtmak, mekâna dair ayrıntılarla öykü kişinin sosyal ve ekonomik durumunu belirtmek, öyküdeki gerginliği artırmak, aksiyonun devamlılığını mümkün kılmak, yabancılaşma, yalnızlık ve duyarsızlaşma gibi modern hayatın getirdiği kavramları kendi üzerindeki ayrıntılarla göstermek gibi pek çok işlevde kullanılmıştır. Mekâna dair belirli ifadeler görülmesi de yazarın öykülerinde mekân bir dekor olmanın ötesine geçmiş ve öyküyü birçok yönden desteklemiştir.

Kaygusuz öykücülüğünde ön plana çıkan bir diğer unsur da onun kendine has dil ve üslubudur. Öykülerini kelime kelime yazan, her kelimenin muhtevası ve tınısı üzerine düşünen yazar, her kelimeyle arasında bir ilişki kurarak eserlerini kaleme almıştır. Kelimeler üzerine yoğunlaşan yazar şiirsel ifadeler ve benzetmelerden oldukça faydalanmış, güçlü bir söyleyiş yakalamıştır. Dolaşımda olmayan, eski kelimeleri eserlerinde kullanarak ve yaptığı dil sapmalarıyla kendine has yeni sözcükler oluşturarak dile zenginlik katmıştır. Dilini “evcilleştirmek” istemeyen yazar, bu konuda özgür davranmış bu sebeple kelime, ifade ve noktalama konusunda birçok dil sapması yapmış, dilin alışıldık kurallarına yaslanmayan bir dil kurarken, zaman

zaman standart dilin sınırlarını fazlasıyla zorlamıştır. Yazarın bazı öykülerinde dilin kurguyu gölgede bırakacak kadar güçlü kullandığı görülür. Yazarın dil anlayışı daha sonraları değişmiş ve dili bir amaç olmaktan metni destekleyen bir araç konumuna taşımıştır.

Öykülerde anlatıcılar genellikle birinci tekil kişi ile üçüncü tekil kişi olarak tercih edilmiştir. Buna bağlı olarak ve kahraman bakış açısı ve tanrısal bakış açısıyla öyküler yansıtılmıştır. Kaygusuz, ilk dönem öykülerinin yayımlandığı *Ortadan Yarısından* ve *Esir Sözler Kuyusu* kitaplarında birinci tekil kişi ağzından kahraman bakış açısıyla anlatılan öykülerin, *Sandık Lekesi* ve *Doyma Noktası* gibi öykücülüğünün daha oturmuş olduğunu gördüğümüz kitaplarında ise daha çok üçüncü tekil kişi ağzından, tanrısal bakış açısıyla anlatılan öykülerin yoğunlukta olduğunu görürüz. Yazar, ilk öykülerinde kendi hayatını kaleme alıyormuş izleniminden kendini *Sandık Lekesi* ve *Doyma Noktası* kitaplarıyla kurtarmıştır. Öykülerde anlatıcılarda ve bakış açılarında görülen bu değişiklik yazarın öykü tarzının değiştiğine dair bir işarettir. Yazar, anlatmaktan ziyade göstermek istemiş ve anlatıcı ile kendi arasındaki mesafeyi –“kinaye mesafesi”ni- giderek açmıştır.

Anlatımı daha etkili hale getirmek için öykülerde birçok anlatım tekniği kullanılmıştır. Öykü kişilerinin ruhsal durumlarını daha net yansıtmak için kullanılan iç çözümlemeler oldukça fazladır. Öykülerde postmodern tekniklerin de az da olsa kullanıldığını görürüz. Bu durumun sebebi Kaygusuz’un yenilik arayışıdır. “Üst kurmaca”, “metinlerarasılık” gibi teknikler öykülere başka düzlemlerden bakılma imkânı sunmuş ve öykülerin dayandığı metinlerle daha iyi açıklanmasını sağlamıştır. Modern edebiyat içerisinde değerlendirilen yazar, postmodern denemeler yapmaktan da geri durmaz.

Sonuç olarak, öykülerinde modern insanı ve kenti ele alırken Anadolu’ya, Anadolu insanına da kapılarını kapatmamış, kadınlar kadar erkekleri, insanlar kadar bitki ve hayvanları yalnızlık, doğa, ölüm, açlık, sokak ve kent yaşantıları etrafında kurgulayan yazar, öykülerinde “insani” bir pencereden bakmış ve taraf olmamaya, insan merkezli olmamaya, tüm canlıların hakkını gözetmeye ve her şeyi kendi doğallığı içinde yansıtmaya dikkat etmiştir. Kurmacada anlatının plastik yapısını önemseyen yazar, bu biçimi destekleyen birçok unsuru başarılı şekilde kullanmış ve öykülerinde çoğunlukla okuyucuyu içine alan bir atmosfer yaratmayı başarmıştır. Okuyucuya her şeyin açıkça anlatılmadığı, daha çok gösterildiği ya da sezdirildiği öyküler, okurun merakını canlı tutmuştur. İlk öykülerinden itibaren eleştirmenlerin ve okuyucunun dikkatini çeken Kaygusuz, edebiyat serüvenine bu zamana kadar yazdıklarından çok daha farklı bir tarzda, net fotoğraflar oluşturarak, göstererek ama bir anlamda kendini çok açık etmeyerek ve “duyumsayarak” devam etmektedir ve yenilik arayışından vazgeçmemektedir.

KAYNAKÇA

- ANDAÇ , Feridun, (2008), *Öykü Yazmak Öyküyü Düşünmek*, Doruk Yay., İstanbul.
- ANDAÇ, Feridun, (2017), *Öykü Yazmak Hikaye Anlatmak*, Eksik Parça Yay., İstanbul.
- AKÇAY, Ahmet, (2008), “ ”, *Kitap-lık Dergisi*, S. 118, s.69-71.
- AKÇAY, Ahmet, (2005) , “Öyküde Yaratıcı Ses: Sema Kaygusuz” *Yarın Kültür Sanat*, s.72
- AKÇAY, Ahmet, (2001), “Yeni Öykü Tartışılıyor”, *Parşömen Kültür Edebiyat Dergisi*, S.3 s. 59-84
- AKÇAY, Ahmet, (2002), “Kendini Çoğallaştıran Öykücü” *Parşömen Kültür Edebiyat Dergisi*, S.4 s.248-251.
- AKTAŞ, Şerif, (2003), *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yay., Ankara.
- AKTULUM, Kubilay, (2014), *Metinlerarası İlişkiler*, Kanguru Yay., Ankara.
- AKYÜZ, Kenan, (1995), *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İnkılap Yay., İstanbul.
- ATILGAN, Şebnem, (2002), “Doyma Noktası’nın Öyküleri”, *E Dergi* S.47 s. 12-16.
- AYTAÇ, Gürsel, (2003), *Genel Edebiyat Bilimi*, Say Yay., İstanbul.
- AYTAÇ, Gürsel, (1991), *Edebiyat Yazıları II*, Gündoğan Yay., Ankara.
- BULUT, Feyza (2018). “Metinlerarasılık Kavramının Kuramsal Çerçevesi”. *Edebî Eleştiri Dergisi Journal of Literary Criticism*. Cilt:2. S.1. s. 1-19.
- ÇETİN, Nurullah, (2015), *Roman Çözümleme Yöntemi*, Akçağ Yay., Ankara.

- ÇETİŞLİ**, İsmail, (2004), *Metin Tahlillerine Giriş/2* Akçağ Yay., Ankara.
- ÇİN**, Nazmiye, (2010), “Pınar Kür’ün Romanlarında ve Öykülerinde Kadın Problemleri”, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- DÜNDAR**, Leyla Burcu, *90’larda Türk Öyküsü*, Hece Yay., 2016, Ankara.
- ECEVİT**, Yıldız, (2016), *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yay., İstanbul.
- FORSTER**, E.M, (2016), *Roman Sanatı*, Milenyum Yay., İstanbul.
- GÜMÜŞ**, Semih, (1999), *Öykünün Bahçesi*, Adam Yay., İstanbul.
- GÜMÜŞ**, Semih, (2015), *Modernizm ve Postmodernizm Edebiyatın Dünü ve Yarını*, Can Yay., İstanbul.
- GÜNGÖR**, Bilgin, (2015), *Edebiyat Eleştirisi*, Şule Yay., İstanbul.
- İLHAN**, Nilüfer, (2012), “Hikayenin Hikayesi ya da Bir Üst Kurmaca Düzleminde Ayışığında Çalışkur”, Adıyaman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, S.8, s.63-72.
- İMZASIZ**, (1995), *Varlık Dergisi*, S.1054. s. 9-10.
- İMZASIZ**, (2005), *Varlık Dergisi*, S.1171, s. 15-22.
- JAHN**, Manfred, (2012), *Anlatıbilim*, Çev. Bahar Dervişcemaloğlu, Dergah Yay., İstanbul.
- JUNG**, Carl Gustav, (2017), *Dört Arketip*, Metis Yay., İstanbul.
- JUNG**, , Carl Gustav, (2018), *İnsan Ruhuna Yöneliş*, Say Yay., İstanbul.
- KARADENİZ**, Havvaana, (2014), “Orhan Pamuk’un Romanlarında Üstkurmaca.” Yüksek Lisans Tezi. Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırşehir.

KAYA, Özcan, (2016), “Bir Açmış Bir Tokmuş: Sema Kaygusuz Öykülerinde Dönüşümün Halleri”, *Monograf Edebiyat Eleştirisi Dergisi*, S.6 s.216-241.

KAYGUSUZ, Sema, (1997), *Ortadan Yarısından*, Can Yay., İstanbul.

KAYGUSUZ, Sema, (2015), *Sandık Lekesi*, Metis Yay., İstanbul.

KAYGUSUZ, Sema, (2017), *Doyma Noktası*, Metis Yay., İstanbul.

KAYGUSUZ, Sema, (2017), *Esir Sözler Kuyusu*, Metis Yay., İstanbul.

KAYGUSUZ, Sema,(2014), *Karaduygun*, Metis Yay., İstanbul.

KAYGUSUZ, Sema, (2009), *Yüzünde Bir Yer*, Metis Yay., İstanbul.

KAYGUSUZ, Sema, (2008), *Üşüyen/ Efsiri*, Metis Yay., İstanbul.

KAYGUSUZ, Sema, (2006), *Yere Düşen Dualar*, Metis Yay., İstanbul.

KAYGUSUZ, Sema, (2015), *Barbarın Kahkahası*, Metis Yay., İstanbul.

KAYGUSUZ, Sema, (2019), *Aramızdaki Ağaç*, Metis Yay., İstanbul.

KIVANÇ, Erhan, “Sema Kaygusuz’un “Engereğin Oğlu” Hikayesinin Psikanalitik Çözümlemesi” *Monograf Edebiyat Eleştirisi Dergisi*, S.6 s.242-252.

KOLCU, Ali İhsan, (2015), *Öykü Sanatı*, Salkım Söğüt Yay., Erzurum.

KORKMAZ, Ramazan, (1991), “Sabahattin Ali, İnsan ve Eser”, Yayımlanmış Doktora Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.

KORKMAZ, Ramazan (2005); *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*, 2.baskı, Grafiker Yay., Ankara.

LEKESİZ, Ömer (2017); *Öykü Menzilleri I*, Şule Yay., İstanbul.

NASR, Seyyid Hüseyin, (1988), *İnsan ve Tabiat*, Yeryüzü Yay., İstanbul.

ÖZDENÖREN, Rasim, (1999), *Köpekçe Düşünceler*, İz Yay., İstanbul.

ÖZTOP, Erdem, (2006), “Sema Kaygusuz”, *Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi* S.280 s. 50-52.

ÖZTÜRK, ESRA, (2018), *Müge İplikçi Öykücülüğü*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Bülent Ecevit Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Zonguldak.

PAKSOY, Hüseyin, (2014), *Sema Kaygusuz Hikayelerinde Modern İnsanın Yalnızlığı*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ardahan.

SHARR, Adam, (2017), *Heidegger'in Kulübesi*, Dergah Yay., İstanbul.

SAZYEK, Hakan, (2015), *Roman Terimleri Sözlüğü*, Hece Yay., Ankara

SEVİNÇ, Akın, (2002), “Sema Kaygusuz: Öykü yazarken duygularımı saklamam. Çünkü ruhuma baktırma için yazıyorum.” *Varlık Dergisi*, S.1132. s. 36-38.

ŞAHİNOĞLU, Cihan, (2004), “Esir Sözler Kuyusu Sema Kaygusuz”, *Hece Öykü Dergisi*, S. 3 s. 156-157.

TANPINAR, Ahmet Hamdi, (2017) *Tanpınar'ın Mektupları*, Dergah Yay., İstanbul.

TOSUN, Necip, (2015) *Günümüz Öyküsü*, Dedalus Yay., İstanbul.

TOSUN, Necip (2014), *Modern Öykü Kuramı*, Hece Yay., Ankara.

YAZICI, Hüseyin, (1998), “Hikâye”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Cilt:17. s.493-501.

YENER, Leyla, (2010), *Sema Kaygusuz: Hikayeden Romana*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, 2010, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi, İstanbul.

YILDIZ, Alpay Doğan, (2012), *Hikaye İncelemeleri*, Dergah Yay. İstanbul.

YILDIZ, Hasan Özkan, (2018), *Tutunamayanlar Romanında Metinlerarası İlişkiler*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Mersin.

İnternet Kaynakları

<http://postdergi.com/sema-kaygusuzdan-yarali-insan-oykuleri-doyma-noktasi> (e.t. 19.01.2019)

<https://vimeo.com/23144460> (e.t. 20.07.2019)

<http://www.remzi.com.tr/kitap-gazetesi/yazi-icimde-sadece-turkce-degildir-1>(e.t. 15.04.2019)

http://renketkisi.com/docs/RENGIN_KULTUREL_CAGRISIMLARI_OZGE_MAZLUM_FATIH_U_NIVERSITESI.PDF (e.t 05.02.2019)

<https://www.metiskitap.com/catalog/interview/36284> (e.t. 15.03.2019)

https://www.academia.edu/28173630/Fark_Yery%C3%BCz%C3%BCn%C3%BCn_Bence_En_B%C3%BCy%C3%BCk_Dersidir_Sema_Kaygusuz_S%C3%B6yle%C5%9Fi_Fatih_Altu%C4%9F (15.06.2019)

¹ <https://oggito.com/icerikler/sema-kaygusuz-agacin-gozune-bakmak-/3405> (15.01.2019)

<http://www.sabitfikir.com/soylesi/sema-kaygusuzla-sozunu-sakinmadan-video> (15.09.2018)

<https://www.kuslar.gen.tr/ardic-kusu.html> (15.09.2018)

(<http://www.ozkaneroglu.com/readessay.asp?id=159&catalog=3>)

<http://sevalsahin.com/documents/97172450.pdf>

<http://monografjournal.com/sayilar/6/fark-yeryuzunun-bence-en-buyuk-dersidir-monograf-sayi-6.pdf>

<https://islamansiklopedisi.org.tr/tufan#1> (e.t: 09.09.2018)

<https://sbd.aku.edu.tr/IV1/15CelalettinVatandas.pdf> (e.t. 20.02.2019)