

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

**SADIK YALSIZUÇANLAR'IN ÖYKÜLERİNDE YAPI
VE İZLEK**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN **HAZIRLAYAN**
Yrd. Doç. Dr. Veysel ŞAHİN **Aykut ÇELİK**

ELAZIĞ-2014

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

SADIK YALSIZUÇANLAR'IN ÖYKÜLERİNDE YAPI VE İZLEK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN

Yrd. Doç. Dr. Veysel ŞAHİN

HAZIRLAYAN

Aykut ÇELİK

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

Jüri Üyeleri:

1. **Prof. Dr.**

2.

3.

4.

5.

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

Prof. Dr Zahir KIZMAZ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZET**Yüksek Lisans Tezi****Sadık Yalsızuçanlar'ın Öykülerinde Yapı ve İzlek****Aykt ÇELİK****Fırat Üniversitesi****Sosyal Bilimler Enstitüsü****Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı****Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı****Elazığ – 2014, Sayfa: IX + 183**

Sadık Yalsızuçanlar, Çağdaş Türk Edebiyatı içerisinde yazdığı eserlerle önemli bir yere sahiptir. Öykü, roman ve deneme yazıları kaleme alan yazar en çok öykücü yönüyle bilinir. Bu çalışmada Sadık Yalsızuçanlar'ın öykülerindeki yapısal ve izleksel unsurlar, boyutlu bir şekilde ele alındı.

Temelde dört ana bölüm olarak düzenlediğimiz çalışmanın Birinci Bölümü'nde yazarın yaşamı, edebî kişiliği ve eserleri hakkında bilgiler verildi.

Çalışmanın büyük bir bölümünü oluşturan İkinci Bölüm'de yazarın sekiz öykü kitabı olay örgüsü, şahıs kadrosu, mekân, zaman ve bakış açısı yönünden incelendi. İnceleme yapılırken çeşitli kaynaklar yardımcı olarak kullanıldı. Öyküler bilimsel bir gözle ve tarafsız bir şekilde incelendi.

Çalışmanın Üçüncü Bölümü'nde öykülerde yer alan izlekler incelendi. Yazarın öykülerinin temelini insan ve insan sorunsalı oluşturduğu için öykülerde aşk, ölüm, geçmişe duyulan özlem ve yabancılaşma gibi insani davranışların sergilendiği izlekler bulunur.

Çalışmanın Dördüncü Bölümü'nde Yalsızuçanlar'ın öykülerinde dili kullanma şekli ve üslûbu incelendi.

Sadık Yalsızuçanlar'ın öyküleri kendi yaşamından izler taşır. Öykülerinde kendi yaşamından karakterler bulunduğu gibi kurmaca karakterlerin varlığına da rastlamak mümkündür.

Anahtar Kelimeler: Sadık Yalsızuçanlar, öykü, Garip, Küf, Zaman, Mekân, Şahıs Kadrosu

ABSTRACT

Master Thesis

The Structure And Theme In Sadık Yalsızuçanlar's Stories

Aykut ÇELİK

The University of Fırat

The İnstitute of Social Science

The Department of Turkish Language and Literature

Elazığ – 2014, Page: IX + 183

Among the contemporary Turkish authors, Sadık Yalsızuçanlar is an author of parts having an important place. The author writes stories, novels and essays but he is known side of storyteller direction. In this study, the storyteller side of Sadık Yalsızuçanlar was handled within extensive dimensions.

In the first part of the study, arranged in four main sections and some knowledge about the life, literary character and works of the writer was given.

In the second part which constitutes the basic of the study, Yalsızuçanlar's eight stories were examined in respect to plot, individual staff, space and time. While the stories were being examined in the second part, the stories were examined with a scientific eye and as objective.

In the third part of the study, themes that located in the stories were examined. We have tried to evaluate the individual matters such as love, death miss to history and alienation in the stories of Sadık Yalsızuçanlar from the thematic viewpoint.

In the fourth part of the study, we have searched the usage of the language and author's style in the stories.

Sadık Yalsızuçanlar's stories movies to trace from his life story. In the author's stories have existed people from real life. Also in the author's stories have existed people from fiction life.

Key Words: Sadık Yalsızuçanlar, story, Garip, Küf, time, space, individual staff.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	II
ABSTRACT.....	III
İÇİNDEKİLER	IV
ÖN SÖZ	VII
KISALTMALAR	IX

BİRİNCİ BÖLÜM

1. SADIK YALSIZUÇANLAR'IN HAYATI, EDEBÎ KİŞİLİĞİ VE ESERLERİ ..	1
1.1. Hayatı	1
1.1.1. Yakın Çevresi ve İlkokul Yılları	1
1.1.2. Hatay ve Üniversite Yılları/ Edebiyatla Tanışma Zamanı	2
1.1.3. Darbe ve Meslek Yılları	3
1.2. Edebî Kişiliği	5
1.3. Eserleri	7
1.3.1. Öyküleri.....	7
1.3.2. Romanları	7
1.3.3. Deneme ve Araştırma Kitapları.....	8
1.3.4. Şeçkileri.....	8
1.3.5. Masalları	8
1.3.6. Söyleşileri.....	9
1.3.7. Yeniden Yazım ve Edisyonları.....	9

İKİNCİ BÖLÜM

2. SADIK YALSIZUÇANLAR'IN ÖYKÜLERİNDE YAPI	10
2.1. Olay Örgüsü	10
2.1.1. Tek Zincirli Olay Örgüsü	12
2.1.1.1. Sırlı Tuğlalar	12
2.1.1.2. Garip	19
2.1.1.3. Ayan Beyan.....	22
2.1.1.4. Güzeran	25
2.1.1.5. Gerçeği İnciten Papağan	27
2.1.2. Çok Zincirli Olay Örgüsü	29
2.1.2.1. Sırlı Tuğlalar	29

2.1.2.2. Garip	33
2.1.2.3. Güzeran	36
2.1.2.4. Şehirleri Süsleyen Yolcu	41
2.1.3. Helezonik Olay Örgüsü	44
2.1.3.1. Gerçeği İnciten Papağan	44
2.2. Şahıs Kadrosu.....	50
2.2.1. Karakter Yapılarına Göre	53
2.2.1.1. Birinci Derecedeki Kahramanlar	53
2.2.1.2. Norm Karakterler	65
2.2.1.3. Kart Karakterler	69
2.2.1.4. Fon Karakterler	75
2.2.2. Tiplerine Göre	78
2.2.2.1. Asi Kişiler	78
2.2.2.2. Dejenere Kişiler	81
2.2.2.3. Bohem Kişiler	83
2.2.2.4. İdealist Kişiler	83
2.2.3. Sosyal Durumlarına Göre	85
2.2.3.1. Aydınlar	85
2.2.3.2. Kentliler	86
2.2.3.3. Köylüler	88
2.2.3.4. Kasabalılar	89
2.3. Sadık Yalsızuçanlar'ın Öykülerinde Mekân	90
2.3.1. Çevresel Mekânlar	91
2.3.2. Algısal Mekânlar	92
2.3.2.1. Kapalı-Yutucu Mekânlar	92
2.3.2.2. Açık-Besleyici Mekânlar	96
2.3.2.3. Ütopik Mekânlar	100
2.4. Sadık Yalsızuçanlar'ın Öykülerinde Zaman	103
2.4.1. Kronolojik Karakterli Metin Halkalarından oluşan Öyküler.....	104
2.4.2. Akronik Karakterli ve Eş Zamanlı Metin Halkalarından Oluşan Öyküler..	107
2.4.2.1. Anlatma Zamanıyla Vaka Zamanının Ayrı Olduğu Öyküler	107
2.4.2.2. Anlatma Zamanıyla Vaka Zamanının İç İçte Olduğu Öyküler.....	109
2.5. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	112

2.5.1. Kahraman Anlatıcı Bakış Açısı	113
2.5.2. Tanrısal Anlatıcı Bakış Açısı.....	116
2.5.3. Çoğul Anlatıcı Bakış Açısı.....	118

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. SADIK YALSIZUÇANLAR'IN ÖYKÜLERİNDE İŞLENEN İZLEKLER ...	121
3.1. Değişim ve Dönüşümün Soylu Sesi: Aşk	121
3.2. Sonsuza Açılan Kapı: Ölüm	127
3.3. Yabancılaşma ve Yozlaşma	130
3.4. Geçmişe Özlem	136
3.5. Sosyal Adaletsizlik	139
3.6. İnanç-İnanış ve İnsan	143
3.7. İnsanı Yücelten Duygu: Sevgi.....	147

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. SADIK YALSIZUÇANLAR'IN ÖYKÜLERİNDE DİL VE ÜSLÛP	150
4.1. Sadık Yalsızıuçanlar'ın Öykülerinde Anlatım Teknikleri	150
4.2. Sadık Yalsızıuçanlar'ın Öykülerinde Anlatım Biçimleri	156
4.2.1. Cümle ve Sözcük Düzeyinde Dil ve Üslûp	156
4.2.1.1. Cümle Düzeyinde Dil ve Üslûp	156
4.2.1.2. Sözcük Düzeyinde Dil ve Üslûp İncelemesi.....	161
4.2.1.2.1. Yinelemeler Dünyası.....	161
4.2.1.2.2. Sembollerin Dili ve Tamlama Dünyası.....	163
SONUÇ	166
KAYNAKÇA.....	168
EKLER	175
ÖZGEÇMİŞ	183

ÖN SÖZ

Sanat, bireyin benliğini geliştiren, hayata estetik tat katmayı sağlayan bir rehberdir. Sanatçı ise; farkındalığı sıradan karakterlere nazaran daha fazla olan, hayattan zevk almasını bilen, estetik haz sahibi kişilerdir. Bu nedenle sanata ve sanatçıya değer veren bir toplum her daim estetik bakış açısına sahip ve yordama kabiliyeti olan nesillere sahip olur.

Son dönem edebiyatında çalışmalarıyla adından sıkça söz ettiren Sadık Yalsızuçanlar, gerek eserleriyle gerekse sanatçı kişiliğiyle Türk edebiyatında farklı bir yere sahiptir. Eserlerini kendine has bir dil yetisi ile kaleme alan yazar, hikmetli üslûbu ile tasavvufî söyleyiş biçimini, Doğu ve Batı'ya ait bilgi ve değerlerle bütünleştirerek eserlerinde irdeler. Yazarın eserlerinin ana malzemesi insandır. İnsanın değişim ve dönüşümünde etkili olan nedenleri ortaya koyan yazar kendi bakış açısına göre ideal insan tipini oluşturur.

Çalışmamızda, Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nda öykücülüğü ile ön plana çıkan Sadık Yalsızuçanlar'ın öyküleri, bilimsel kıstaslar gözetilerek değerlendirildi. Yapısalcı çözümleme yönteminin esas alındığı bu çalışmada, yazarın öyküleri ayrıntılı bir şekilde incelenerek yaşamı, edebî kişiliği ve eserleri hakkında bilgiler verildi.

Yazarın öykülerine dair incelemede bulunmadan önce bize yol gösterip ışık tutacak mahiyette olan kitap, makale ve tez çalışmaları incelendi ve fişlemeler yapıldı. Bu incelemeler sonrasında yazarın öykü dünyasına keşfe çıkarak 62 öyküsü ele alındı.

Tez dört ana başlık altında hazırlandı. Birinci Bölüm'de yazarın hayatı, edebî kişiliği ve eserlerine yer verildi. Yazarın hayatına dair bilgileri kendisiyle İstanbul'da yapmış olduğumuz görüşme sırasında paylaşmış olduğu bilgilerden derlendi. Yazarın edebî kişiliğine dair düşünceler ise okunan öyküler ve yapılan araştırmalar sonucunda ortaya konuldu. Eserler kısmındaki bölümde ise yazarın öyküleri, romanları, deneme ve seçkileri yazılış tarihine göre sıralandı. Tezin İkinci Bölümü'nde öykülerdeki yapı unsurları incelendi. Bu bölümde öykülerin yapısal özellikleri incelenirken; olay örgüsü, şahıs kadrosu, mekân, zaman ve bakış açısı sıralaması takip edildi.

Tezin Üçüncü Bölümü'nde yazarın öykülerinde yer alan temalar derinlemesine incelendi. Öykülerde ağırlık kazanan temalar tespit edilerek öykü içerisinden örneklerle anlatıldı. İncelenen temalar yoğunluklarına göre sıralandı. En çok işlenen tema ilk sırada bulunurken en az işlenen tema son sırada bulunur.

Tezin Dördüncü Bölümü'nde ise öyküler dil ve üslup açısından değerlendirilirken, yazarın dili, sembolik ifadeleri, yazım kurallarını uygulama şekli gibi esaslar temel alındı. Sanatçının altı öykü kitabı sözcük ve tümce düzeyinde incelenerek yazarın öykülerindeki dil ve üslup anlayışı ortaya konuldu. Ayrıca yazarın öykülerinde kullandığı anlatım teknikleri ve biçimleri de tespit edildi.

Çalışmanın sonuç kısmında sanatçının öyküleri üzerine genel bir çıkarımda bulunarak bu çalışmadan neler elde edildiğine dair görüşler belirtildi.

İncelemenin sonunda faydalandığımız kitap, tez ve makalelerin yer aldığı ayrıntılı bir kaynakçaya yer verildi.

Akademik hayatımda rehberliği, deneyimleri ve örnek kişiliği ile bana yol gösterip, sabır ve nezaketle deneyimlerini bana aktaran saygıdeğer hocam Yrd. Doç. Dr. Veysel ŞAHİN beyefendiye minnet ve şükranlarımı sunarım.

Akademik hayatta bana yardımcı olan sayın hocam Doç. Dr. Tarık ÖZCAN beyefendiye ve yardımlarını benden esirgemeyen sayın hocam Yrd. Doç. Dr. Mutlu DEVECİ beyefendiye teşekkürü bir borç bilirim.

Ayrıca öykülerini incelemiş olduğum Sadık YALSIZUÇANLAR'a görüşme yaptığımız sırada göstermiş olduğu ilgi, hayatına dair paylaşmış olduğu bilgi ve güzel sohbetinden ötürü teşekkür ederim.

KISALTMALAR

A.Ç.S.C.A.	: Arvani'ye Çıkarken Sağdaki Ceviz Ağacı
Ank.	: Ankara
B.K.Ç.S.	: Bir Kulunu Çok Sevdim
Bs.	: Basım
C.	: Cilt
Cüm.	: Cümle
Çev.	: Çeviren
Der.	: Derleyen
E.M.	: Edward Morgen
F.B.İ.	: Feci Bir İntihar
F.Ü.	: Fırat Üniversitesi
Haz.	: Hazırlayan
İst.	: İstanbul
K.B.Y.	: Kültür Bakanlığı Yayınları
M.A.D.	: M'nin Ağzındaki Deniz
Ö.S.A.	: Öykü Satan Adam
P.S.	: Pınar Sineması
s.	: Sayfa
S.	: Sayı
S.B.G.	: Savaşın Birinci Günü
Üniv.	: Üniversitesi
Yay.	: Yayınları
Y.K.Y.	: Yapı Kredi Yayınlar
Y.R.	: Yusuf'un Rüyası

BİRİNCİ BÖLÜM

1. SADIK YALSIZUÇANLAR'IN HAYATI, EDEBÎ KİŞİLİĞİ VE ESERLERİ

1.1. Hayatı

1.1.1. Yakın Çevresi ve İlkokul Yılları

Sadık Yalsızuçanlar, 01.12.1962 tarihinde, Malatya'da, Cirikpınar Mahallesi'nde bulunan baba evinde doğar. İki katlı, bahçeli, hayatlı, müstemilatlı, hayvan ağılı olan bir evde... (İlkokula 6 yaşında başlamak ister. Okul yönetimi kabul etmeyince, babası mahkeme kararıyla yaşını 1 yaş büyütür. Bu yüzden nüfus kaydında doğum tarihi 1.12.1961 olarak kayıtlıdır.) İlkokulu, Melekbaba İlkokulu'nda okur. Dedesi Sâdik Kâmil Baba ve babaannesi Bessey Hanım bir Kadirî dervişidir. Dedesi, aslen Muş'un Varto ilçesinin Çayryolu (Mergemist) köyündendir. Malatya'ya 1950'li yılların ikinci yarısında göçer. Tek katlı, toprak damlı, iki odalı, küçük bir bahçesi olan evde yaşar. Yalsızuçanlar, çocukken dedesi ve babaannesinin etkisinde kalır ve onların tesiri altında büyür. Yazarın babasının adı Abdurrahman'dır. Babası askerden sonra Malatya'da sinema işletmeciliğine başlar. Malatya'nın eski sinemalarından Şark, Ankara, Pınar, Melek Sinemaları'nda çalışır. Cirikpınar Mahallesi'nden sonra taşındıkları ve bahçeli bir ev yaptıkları Taştepe mahallesinde babası, evlerinin arkasındaki arsada yazarın okuduğu ilkokulunda adı olan Melekbaba Sineması'nı yazlık bir sinema şeklinde açar ve işletir. Çocukluk yıllarında babasının çalıştığı, büfesini işlettiği veya bizatihi sahibi olarak çalıştırdığı sinemalarda seyircilere yer gösterir; gazoz, çekirdek satar ve yüzlerce film izler. Yazarın annesinin adı Necla'dır. Necla Hanım aslen Malatya'nın Akçadağ İlçesi'ndendir. Anneannesi ise Yanya göçmenidir. Annesinin babası Naci Battal, askeriyede fırın ustası olarak çalışır ve emekli olur. Ayrıca ileri görüşlü, bilgili ve kültürlü bir kişidir. Annesi Necla Hanım, İstanbul Türkçesini kusursuz konuşur. Yazarın öykü anlatma ve dili kullanma yeteneğinde annesinin bu özelliğinin etkin olduğu söylenebilir. Çocukluğu, dayıların, teyzelerin de aralarında olduğu geniş bir aile ortamında geçer. Büyük dayısının adı Necdet (Neco)'tir. Necdet öykü ve romanlarında 'kahraman' olarak sıklıkla yer alır. Yazar, teyzeleri, amcaları ve yaz tatilinde yanında çalıştığı Radyocu İrfan ustadan çok etkilenir. Onlara öykü ve romanlarında yer verdiği görülür. Yazarın Malatya'nın Cirikpınar, Taştepe ve Melekbaba mahallelerinde geçen çocukluğu ilginç ayrıntılarla doludur. Dedesi inançlı, mütedeyyin ve Demokrat Partili

bir kişi olmasına karşın, babası Abdurrahman koyu bir CHP taraftarıdır. Özellikle 1970’li yılların ikinci yarısında CHP’de esen Karaoğlan (Ecevit) rüzgârının tanıklıkları, yazarın öykülerine yansır. Seçim dönemlerinde evleri, CHP’nin bir bürosu gibi olur.

1.1.2. Hatay ve Üniversite Yılları/ Edebiyatla Tanışma Zamanı

Sadık Yalsızuçanlar, Kıbrıs Barış Harekâtı’nda ortaokulda okur. Babasının ağabeyiyle (yazarın büyük amcası Ali ile) bir anlaşmazlık yaşaması üzerine Malatya’daki evlerini ve işyerlerini satıp, Hatay’ın Dört Yol İlçesi’ne yerleşir. Yazarın teyzesi Necmiye buraya yıllar önce gelin gelir. Dört Yol’da Kışlalar Mahallesi’nde yine bahçeli, iki katlı bir evde yaşarlar. Ortaokul ikinci sınıftan üçüncü sınıfa geçtiğinde Dört Yol’a gelirler. Yalsızuçanlar, Ortaokul üçüncü sınıfı, Hatay Dört Yol’da okur. Ardından Dört Yol Deneme Lisesi’ne girer. Altı-yedi yaşlarından itibaren gerek hafta sonu gerekse yılsonu tatillerinde çeşitli işlerde çalışır. Mısır, dondurma, simit satıp, ayakkabı boyacılığı yapar. Babasının sinemalarında teşrifatçılık yapıp, gazoz ve ay çekirdeği satar. Yazar, bu sistemi lise yıllarında da sürdürür. Ortaokuldayken Türkçe öğretmeni olan Levent Gültekin’den çok etkilenir. Birçok Türk yazarını bu dönemde okumaya başlar. Öğretmeni ona daha çok ‘solcu’ yazarları okutur. Bu dönemde Fakir Baykurt, Oktay Akbal, Mehmet Kemal, Uğur Mumcu, Yaşar Kemal, Orhan Kemal ve Sait Faik gibi yazarları okur. Lisede okumalarına hız kesmeden devam eder. Lise ikinci sınıftayken Nur Cemaati’nin Yeni Asya kolundan Elazığ’lı bir Almanca öğretmeniyle tanışan Yalsızuçanlar ondan çok etkilenir. Adı Muhammed Öner olan bu öğretmenin etkisiyle Risale-i Nur Külliyyatı’nı okumaya başlar. Yazarın, uzun yıllar düşün ve sanat duyarlığında bu çok etkili olur. Yazar, 1979 yılında Hacettepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünü kazanır. O günden sonra yazarın hayatını değiştirecek Ankara günleri başlar. Yalsızuçanlar’ın yaşamında Malatya, Dört Yol kadar Ankara’nın ve yıllar sonra üç sene bulunacağı Sivas ile yine yaklaşık iki buçuk yıl kadar yaşayacağı İzmir’in çok etkisi olur. Yazar, bir buçuk yıl kadar da İstanbul’da yaşar. (1983-1984 ortalarına değin). Hacettepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nde okurken, Seyranbağları ve Demetevler’de öğrenci evlerinde kalır. Yine bu süreçte de Yalsızuçanlar çalışmaya devam eder. Üniversite sürecinde yarı dönemli işlerde çalışan Sadık Yalsızuçanlar, ilk olarak Ankara’da, Maltepe semtindeki Barınak Otel’de resepsiyonist ve barmen olarak çalışır. Bu otel daha çok Maltepe’deki gece kulüpleri ve pavyonlarında konsomatrislik yapan kadınların kaldığı bir oteldir. İlk kitabı, ‘Şehirleri

Süsleyen Yolcu'daki trajik kadın öykülerinin kaynağı da bu süreçteki gözlemleri ve anılarından oluşur. Hazırlık sınıfındayken Osmanlıca öğrenir. Doğu ve Batı klasiklerini de bu dönemde okumaya başlar. İlk öyküsünü, 1980 kışında, Ankara'ya mevsimin ilk karı yağarken, Seyranbağları'ndaki (Bülbülderesi caddesi. Belkıs Sk.'taki Huzur apartmanının 2 no.lu dairesinde) öğrenci evinde yazar. Hacettepe Üniversitesi'nde hazırlık sınıfını, merkez kampüsünde okur. Sonraki yıllarda üniversitenin Beytepe Kampüsü'nde öğrenim görür. Beytepe Merkez Kampüsü'nde bir yıl okurken o sıralar harabe halinde olan Taceddin Dergâhı'na ve Camii'ne sıklıkla gider. Eski Ankara sokaklarında zaman geçirir. Sıhhiye'deki Zafer Çarşısı'nda bulunan kitapçılardan çokça kitaplar alır. Türk edebiyatının Ahmet Mithat Efendi, Namık Kemal, Sami Paşazade Sezai gibi isimlerinden itibaren 1980'li yılların ünlü öykücü, şair ve romancılarına değin, kronolojik bir sırayla okumaya bu dönemde başlar. Batı felsefesinin temel eserleri ile İslami kaynakları da seksenli yıllarda yoğun biçimde okur.

1.1.3. Darbe ve Meslek Yılları

1980 askeri darbesi olduğunda yazar Seyranbağları'ndaki evlerinde oturur. Cuma sabahı evden erkenden okula gitmek üzere çıktığında kapıda nöbet tutan bir askerle karşılaşır. Eve geri döner. O dönemde Huzur apartmanının 1. Nolu dairesinde devrimci genç öğrenciler oturur. Darbenin ilk günlerinde evler basılır ve gözaltılar başlar. Askeri darbenin kara bir kâbus gibi çöktüğü o günlerde Yalsızuçanlar içine kapanır ve konularını sürdürür. Batılı yazarları da bu yıllarda okumaya başlar. Dostoyevski, Balzac, Kafka, Borges, Joyce gibi yazarları hayranlıkla okur. Seksenli yılların ilk ve ikinci yarısında sürekli öyküler yazar. Öykülerini nadir olarak dergilerde yayımlar. Bu dönemde Türkiye Yazarlar Birliği'ne katılır. TYB, o yıllarda Birlik Yayınlarını kurar. Yazarın İlk kitabı (öykü), Şehirleri Süsleyen Yolcu adıyla bu yayınevinde yayımlanır. Sadık Yalsızuçanlar, üniversiteyi 1983 yılında bitirir. Üniversiteden sonra yüksek lisansa başlar. Bu arada asistanlık sınavlarına girer. Birçok üniversitenin asistanlık ve okutmanlığını kazanır. Fakat istihbarat güvenlik soruşturması nedeniyle tayin edilmez. Güvenlik soruşturmalarından ötürü bir türlü kadro alamayan Yalsızuçanlar, yüksek lisansı bırakır, İstanbul'a çalışmaya gider. Yeni Asya Araştırma Merkezi'nde ve Köprü dergisinde çalışır. Bir yıldan fazla bir süre burada görev yaptıktan sonra 1985 yılının sonlarında Milli Eğitim Bakanlığı'na geçer ve Sivas'ın Ulaş nahiyesine tayin olur. Ulaş Lisesi'nde Türkçe ve Edebiyat öğretmenliği yapar. İki

yıl Ulaş Lisesi'nde çalıştıktan sonra Sivas Merkez'e, Sabancı Lisesi'ne atanır. Bir yıla yakın da burada çalışır. Yalsızuçanlar, öğretmenlik kariyerine buradan son verip TRT'ye geçer. Sınavla girdiği TRT'de yardımcı prodüktör ve prodüktör olarak yirmi yılı aşkın bir süre görev yapar. 2010 yılında emekli oldu. Sivas Ulaş Lisesi'nde görev yaptığı günlerde 'Yakaza' adlı ilk romanını yazar. Taşradaki öğretmenlik anıları ile Denizli'nin Babadağ'ında 1950'li yıllarda yaşanmış gerçek bir olayı birlikte kurgular. Yazarın 'Yakaza' romanı ilk olarak Karakalem Yayınlarınca yayımlanır ve geniş ilgi görür. 'Yakaza', yazarın ilk romanı ve ikinci kitabıdır. Bu eser sonra Akçağ Yayınlarınca da yayımlanır. Yazarın sinemaya olan ve çocukluğuna kadar uzanan ilgisi hep diri kalır. Sonradan, 1990'lı yılların ilk çeyreğinde yazacağı ve yayımlandığında çok ilgi devşiren kitabı 'Rüya Sineması', bu birikime dayanır. Rüya Sineması, yazarın, bize özgü, yerli bir sinema düşüncesinin arayışıdır. Sinemanın rüya ile algısal ve metafiziksel ilişkilerini konu edinir. Bu kitabını da yazar bir anlatı üslûbunda kaleme alır. Yazarın ikinci öykü kitabı ise, 'Gerçeği İnciten Papağan'dır ve ilk kitabıyla birlikte tek kitap olarak yine Karakalem Yayınlarınca tekrar yayınlanır. Tekrardan Akçağ Yayınlarınca da neşredilir. Yazarın Sivas'tan, TRT kurumuna yardımcı prodüktör olarak geçişi, ilkin TRT İzmir Bölge Müdürlüğü'nde gerçekleşmiştir. 1988 yılında İzmir'e tayin olan yazarın İzmir günleri başlar. İzmir anıları ve gözlemleri de yazarın öykü ve romanlarında sıklıkla yer tutar. Sadık Yalsızuçanlar, İzmir'de Bornova semtinde oturur. Çalıştığı kurum binası ise Fuar'dadır. Yazarın babası da, yıllar önce, 1970'li yılların ilk yarısında 1 yıl kadar İzmir'de, Karşıyaka semtinde, mülkiyeti Çolpan İlhan'ın ailesine (Attila İlhan'ın ablası) ait Atom Kırathanesi'ni çalıştırmıştır.

Yazar, 1990 yılında İzmir'den Ankara'ya, TRT Genel Müdürlüğü'ne tayin olur ve halen Ankara'da yaşar. Evli ve (ikisi kız, üçü erkek olmak üzere) 5 çocuk babasıdır. 2010 yılında emekli olana değin, TRT'de çeşitli kültür belgeselleri çeker. Çocuk programları, çalışma hayatıyla ilgili yapımlar, festivaller, kültür tarihini konu edinen yapımlara imza atar. Muharrem Sevil'le birlikte 'Kırkambar' adında 13 bölümlük bir kültür programı yapar. 'Ozanın Kopuzu Aşığın Sazı' (Adnan Sait Tabakçı ile birlikte), 'Kum Saati', 'Aşka Dair', 'Her Yer Kербela', 'Adı Güzel Kendi Güzel Muhammed' belgesellerinden bazılarıdır. Öykü, masal, roman, deneme, araştırma türünde onlarca kitap yazar. Çeşitli uluslararası seçkilerde öyküleri yayımlanır. Çeşitli uluslararası ve ulusal sempozyum, panel ve konferanslara katılır. TOBB ETÜ'de üç yıl yarı zamanlı

öğretim görevlisi olarak dersler verir. ÜLKE TV ve KANAL A'da düzenli TV programları yapar ve hale hazırda yapmaya devam etmektedir.

1.2. Edebî Kişiliği

Edebiyat, insanı varoluş sürecinden bu zamana yalnız bırakmayan, hayata estetik haz katan bir değerler bütünüdür. Edebiyatla tanışan her birey, hayata farklı bir gözle bakmayı öğrenir. Sadık Yalsızuçanlar'da edebiyatla çok küçük yaşlarda tanışır. Geniş bir aileye sahip olan yazar, dedesi, babaannesi ve annesinden çok etkilenir. Dedesinin her gece okuduğu İsm-i Azâm'lar, babaannesinin her gece okuduğu öyküler ve annesinin İstanbul Türkçesi'yle konuşmaları, yazarın hafızasına kazınır. Öyleki yazar öykü anlatma ve dili kullanma yeteneğini annesinden aldığını her fırsatta ifade eder. Yazarın yaz tatillerinde Radyocu İrfan Usta'nın yanında çalışmasıyla da edebiyata olan ilgisi artar. Yazarın edebiyatla hem hâl olduğu asıl dönem ortaokul üçüncü sınıf dönemidir. Bu dönemde Hatay'ın Dört Yol İlçesi'nde yaşayan yazar Türkçe öğretmeni Levent Gültekin'den çok etkilenir. Öğretmenin önerdiği bütün kitapları okuyan Yalsızuçanlar, Türk edebiyatının önemli yazarlarını daha o yaşlarda okur. Yazarın edebiyata olan sevgisi okuduğu kitaplarla katlanarak artar. Ortaokul yıllarında edebiyat sevgisini içinde hissetmeye başlayan Yalsızuçanlar, lise yıllarında bu sevgisi giderek artar. Lisede okumalarını sürdüren yazar lise ikinci sınıfındayken Nur Cemaati'nin Yeni Asya kolundan Elazığ'lı bir Almanca öğretmeniyle tanışır ve ondan çok etkilenir. Adı Muhammed Öner olan bu öğretmenin etkisiyle Yalsızuçanlar, Risale-i Nur Külliyyatı'nı okumaya başlar. Yazarın, uzun yıllar düşün ve sanat duyarlığında okuduğu Risale-i Nur Külliyyatı çok etkili olur. Öyleki yazarın neredeyse bütün eserlerinde bu okumalarının etkileri görülür.

Yazarın tüm bu okumalar karşısında seçeceği meslekte küçük yaşlarda belli olur ve 1979 yılında Hacettepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü kazanır. Yalsızuçanlar artık bir edebiyatçıdır. Üniversite yılları yazarın üslûp ve bakış açısını geliştiren yıllardır. Bu süreçte Batı ve İslam edebiyatının önde gelen isimlerin kitaplarını okuyan yazar, yapmış olduğu bütün okumaları içselleştirir. Türk edebiyatının önemli isimlerinden, Risale-i Nur Külliyyatından, Batı ve İslam edebiyatının önde gelen isimlerinin her birinden bir parça alıp kendi içinde yoğurup ve içselleştiren Yalsızuçanlar, kendine has üslûbuyla öyküler yazmaya başlar. İlk öyküsünü, 1980 kışında, Ankara'ya mevsimin ilk karı yağarken, Seyranbağları'ndaki (Bülbülderesi

Caddesi Belkıs Sok.’taki Huzur Apartmanı’nın 2 no.lu dairesinde) öğrenci evinde yazar. Hacettepe Üniversitesi’nin girişinde her haliyle taşralı olan bir gencin annesini aşağılayışı üzerine yazar kalemi eline alır ve ‘Ana’ adlı öyküsü kalemin ucundan kâğıdın derinliklerine sızar. Yine bu dönemde Ankara’da, Maltepe semtindeki Barınak Otel’de resepsiyonist ve barmen olarak çalışan yazar ikinci öykü kitabını yazar. Yazarın çalıştığı otel daha çok Maltepe’deki gece kulüplerinde, pavyonlarda konsomatristlik yapan kadınların kaldığı bir oteldir. “Şehirleri Süsleyen Yolcu” adlı ikinci öyküsünde yer alan trajik kadın öykülerinin kaynağı da bu süreçteki gözlemleri ve anılarından oluşur.

Yazarın edebî kişiliğini oluşturan önemli etkenlerden biri de 1980 yılında gerçekleştirilen askeri darbedir. Bu süreçte üniversitede okuyan yazar uzun bir süre dışarı çıkmaz ve Dostoyevski, Balzac, Kafka, Borges, Joyce gibi aydınları büyük bir zevkle okur. Yazar, bu isimleri sadece okumakla kalmaz aynı zamanda okuduğu aydınların fikirlerini de benimser.

Sadık Yalsızuçanlar öykülerinde masal, tasavvuf ve sürrealizm üçlüsünü ve metafizik arayış gerilimini bir potada eriterek yeni bir fikir ortaya koyar. Yazarın bu yöntemi onu Türk öykücülüğünde farklı bir konuma getirir. Yazar, öykülerinde bu yöntemi uygularken okuduğu kitap ve yazarlardan ilham alır. Aslında yazarın yazdığı öyküler kendisine göre öyküden daha çok metin yazısıdır. Yazar, metin yazılarının öykü olduğunu uzun yıllar sonra fark eder. Yazar, bu konu hakkındaki fikirlerini 2000 yılında Hece dergisinin Türk Öykücülüğü Özel Sayısı’nda sorulan soruya cevaben açıklar. *“Herkes, adına öykü densin denmesin, mutlaka -gündelik hayatında bile- ötekine bir şeyler anlatıyor ve bunu birçok ‘öykü yazarı’ndan daha samimi bir biçimde yapabiliyor. Sonradan ‘öykü’ olduğunu fark ettiğim ilk metinlerimden bu yana, bende yazma ihtiyacı, hep bir çelişkiyi anlamlandırma girişimi olarak gelişti. Yine sonradan fark ettim ki hiçbir çelişki, anlatılarak çözülemiyor, anlamlandırılmıyor. Çünkü bizzat yazmanın, bir şeyler anlatmanın kendisi çelişik bir şey.”* (Yalsızuçanlar, 2000: 283). Yazar, öykücülüğü boyunca hep içinde oluşan çelişkilere cevap bulmak adına yazar. Yazdıkça çelişkiler artar. Artan çelişkiler yeni sorular doğurur. Netice itibariyle yazar bu sorulara cevap bulmak adına durmadan yazar.

Okuduğu metinlerle şekillendirdiği Yalsızuçanlar’ın öyküleri, hayat öyküsünden izler taşır. Yazar, öykülerini yazarken kendisine göre yazar. Yazıları hiçbir kaygı taşımadan ve bir anda yazılmış metinlerden oluşur. Yazar, bu konuya dair düşüncelerini

şu şekilde açıklar: “Yazdıklarımın öykü mü yoksa başka bir şey mi olduğunu hiç düşünmedim. Onları kendime anlatıyor gibi yazıyorum. İlk metinlerim, dönüp üzerine hiçbir değişiklik yapılmadan, bir çırpıda ortaya çıkmıştı. Sonradan yazdıklarımın üzerinde zaman zaman ‘oynamak’tan kendimi alamadım. Öykülerimin her birinde mutlaka bir tecrübeye karşılık gelen, daha doğrusu bir acı veya coşkunun yakmasıyla hareketlenen bir şey var. Yıllar sonra bir metne dönüp baktığımda, kendimi ya bir yangından artakalan parça veya bir coşkuyla bulut gibi kendinden geçmiş gibi hissediyorum.” (Yalsızuçanlar, 2000: 282).

Sadık Yalsızuçanlar ortaya koyduğu eserlerle son dönem Türk edebiyatının başarılı temsilcilerinden biridir.

1.3. Eserleri

1.3.1. Öyküleri

Şehirleri Süsleyen Yolcu, Timaş Yay., İstanbul, 2010.

Gerçeği İnciten Papağan, Akçağ Yay., Ankara, 1996.

Kuş Uykusu, Kapı Yay., İstanbul, 2006.

Bir Yolcunun Halleri, Gelenek Yayıncılık, İstanbul, 2004.

40 Gözaltı Öyküsü, Sel Yay., İstanbul, 2004.

Ayan Beyan, Sel Yay., İstanbul, 2005.

Garip (Toplu Öyküleri 1), Timaş Yay., İstanbul, 2012

Sırlı Tuğlalar, Y.K.Y., İstanbul, 2003.

Hiç, Kapı Yay., İstanbul, 2006.

Küf (Toplu Öyküleri 2), Timaş Yay., İstanbul, 2013.

Huruf (Toplu Öyküleri 3), Timaş Yay., İstanbul, 2014.

1.3.2. Romanları

Yakaza, Kapı Yay., İstanbul, 2007.

Gezgin, Timaş Yay., İstanbul, 2013.

Cam ve Elmas, Timaş Yay., İstanbul, 2006.

Hayyam, Kapı Yay., İstanbul, 2006

Anka, Timaş Yay., İstanbul, 2013

Dem, Timaş Yay., İstanbul, 2009.

Vefa Apartmanı, Timaş Yay., İstanbul, 2011.

Birdenbire, Timaş Yay., İstanbul, 2012.

1.3.3. Deneme ve Araştırma Kitapları

Rüya Sineması, Kırkambar Kitaplığı., İstanbul, 1998.

Korku Ve Ümit Ve Aşk, Akçağ Yay., Ankara, 1996

Geçen Gün Ömürdendir, Şule Yay., İstanbul, 1998

Tarafsızlık Masalı, Şule Kelepir Yay., İstanbul, 1998.

Düşkırığı, Kırkambar kitaplığı, İstanbul, 1998.

Televizyon ve Kutsal, Timaş Yay., İstanbul, 1997.

Unsuru'l-Belağat'a İlişkin notlar, Gaye Kitapevi Dağıtım, Bursa, 2004.

Sessizlik Diyarı, Etkileşim Yay., İstanbul, 2008.

Aşka Dair Yalanlar, Nesil Yay., İstanbul, İstanbul, 2004.

Bilgelik Kulesi, Anatolia Kitap, İstanbul, 2012.

Dünya Durulmaz, Ferfir Yay., İstanbul, 2010.

Muhsin Başkan / Şu Dağlarda Kar Olsaydım, Timaş Yay., İstanbul, 2009.

Hayat Müzikle Devam Eder, Kapı Yay., İstanbul, 2008.

Kürtlerin Ateşle İmtihanı, Silüet Yay., Ankara, 2009.

Seyr ü Süluk Risalesi / Ebu'l-Hasan Harakanî, Sufi Kitap Yayınları, İstanbul, 2006.

1.3.4. Seçkileri

Yeni Şiir Antolojisi, Yeni Asya Yay., İstanbul, 1982.

Fetret Çağında Hikmet Burcundan Şiirler, Diyanet İşleri Başkanlığı Yay., Ankara, 2014.

Sevgiliye Şiirler / Naat Seçkisi, Siluet Yay., Ankara, 2009.

Efendimiz'den Dualar, Timaş Yay., İstanbul, 2009.

Tövbe ve İstiğfar Günlüğü (Af Duaları adıyla da yayınlanmıştır. Süheyl Seçkinoğlu müstearıyla), Timaş Yay., İstanbul, 2008.

1.3.5. Masalları

Mavi Kanatlı Bir Kuş, Timaş Yay., İstanbul, 2006.

Düş Bahçesi, Aç İç Oku Yay., İstanbul, 1998.

Armağan Kulesi, Timaş Çocuk Yay., İstanbul, 2007.

Anne Kalbe Gizlenir, Timaş yay., İstanbul, 2007.

Kerem İle Aslı, Timaş yay., İstanbul, 2014.

1.3.6. Söyleşileri

Canpolat / Zülfü Canpolat'la

Amerikan İktidarının Sonu / Tamer Korkmaz'la

Evvele Yolculuk / Prof. Dr. Mahmud Erol Kılıç'la

Aşka Yolculuk / Cemalnur Sargut'la

Açık Deniz'e Yolculuk / Cemalnur Sargut'la

Sırra Yolculuk / Cemalnur Sargut'la

Can-ı Candır / Cemalnur sargut'la

Anadolu'nun Kalbi / Harakanî – Yavuz Uzgur'la

Aşk kağıda Yazılmıyor

Kerbela

1.3.7. Yeniden Yazım ve Edisyonları

Bostan ve Gülistan, Timaş Yay., İstanbul, 2004.

Kelile ve Dimne, Timaş Yay., İstanbul, 2003.

Salaman ve Absal, Timaş Yay., İstanbul, 1999.

Mahzen-i Esrar, Timaş Yay., İstanbul, 1999.

Mevlana'dan Öyküler, Timaş Yay., İstanbul, 2004.

Hikmet Öyküleri, Timaş yay., İstanbul, 2003.

-Yazarın Gezgin romanı, Almanca, Bulgarca, Boşnakça, Fransızca ve İngilizce'ye Çevrilir.

-Canpolat kitabı, Azerbaycan'da neşredilir.

-Cam ve Elmas romanı Mısır'da yayımlanır.

-Cam ve Elmas ile Dem romanı Kürt dilinde yayınlanır.

-Çeşitli uluslararası seçkilerde öyküleri yayınlanır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. SADIK YALSIZUÇANLAR'IN ÖYKÜLERİNDE YAPI

2.1. Olay Örgüsü

Olay örgüsü, edebî türler içerisinde yer alan olayların bir sıra içerisinde ifade buluş şeklidir. Bu nedenle öykünün kurgusunu yani ana omurgasını oluşturmada önemli bir yer tutar. Aktaş, olay örgüsünü “*Anlatma esasına bağlı edebi eserlerde, bu arada tabii olarak hikâye ve romanda, belirli bir süre içerisinde birbirine bağlanmış hadiseler zinciri nakledilir*” (Aktaş, 2000: 12) ifadesiyle olay örgüsünün genel tanımını yapar. Olay örgüsünün tanımı ile alakalı Foster ise; “*Öyküyü, olayların zaman sırasına göre düzenlenerek anlatılması biçiminde tanımlamıştık. Olay örgüsü de olayların anlatımıdır; ancak burada üstünde durulan nokta, olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkisidir.*” (Foster, 2014: 128) ifadesini kullanarak olay örgüsünü neden-sonuç ilişkisi çerçevesinde değerlendirir.

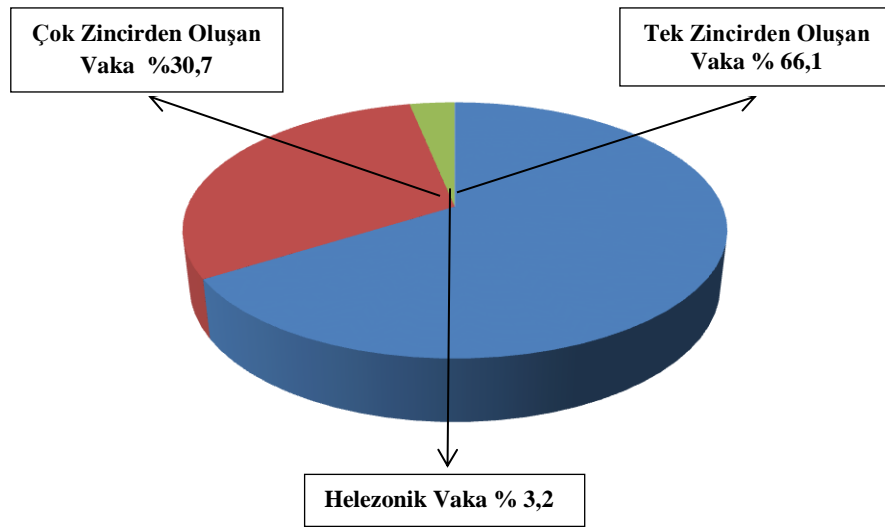
Öyküde bir olay/vakadan bahsetmek gerekirse muhakkak orada bir takım şartlar bulunmalıdır. “*Olay ve olay örgüsünün varlığından bahsedilebilmesi için, elbette ki, başta insan olmak üzere bir takım canlı varlıklara ihtiyaç vardır. Ardından da bunların arasındaki herhangi bir alakaya ihtiyaç duyulur. Söz konusu varlıklar arasındaki alaka tabii olarak bir takım ilişkilere; bu ilişkiler de olaylara zemin hazırlayacaktır.*” (Çetişli, 2000: 60). Gelişen olaylar çerçevesinde meydana gelen vakalar birbirine bağlı olarak öykü içerisinde genişler ve olayın seyrine göre bir tavır sergiler. Bu tavır sonucunda olay örgüsüne yeni vaka birimleri eklenir.

Olay örgüsünün işlenişi, sıralanışı her öyküde aynı değildir. Yazarın olayı kurgulayış şekli olay örgüsünün yapısını değiştirir. Vaka bazı zamanlar anlık bir şekilde işlerken, bazı zamanlar ise durağan bir işleyiş gösterir. Bu durum sonucunda olay örgüsü kendi içerisinde tek zincirli olay örgüsü, çok zincirli olay örgüsü ve helozonik olay örgüsü gibi farklı kolları meydana getirir.

Yalsızuçanlar'ın öykülerinde olay örgüsünü oluşturan birçok etmen vardır. Yazar, öykülerinde vaka kurgusunu sadece insanlar üzerinden oluşturmaz. Bazen bir ağaç öykünün ana teması olurken bazen de bir mahalle adı öykünün ana teması olur. Ayrıca yazar öykülerini oluştururken küçüklüğünde etkilendiği olay ve kişileri de dâhil eder. “*Hikâyelerimde çocukluk acılarımı, ilk gençlik coşkularımı, düşlerimi, çelişkilerimi görüyorum. Hep bir imgenin, yürüdükçe parçalanan ve çoğalan bir*

imgenin anlattıkça kendine kapanan ve hiçbir şekilde deşifre edilmeyecek olan bir imgenin gölgesini görüyorum.” (Kara, 2004: 7). Ayrıca yazarın modern edebiyatın gereksinimi sonucunda ortaya çıkan “küçürek öykü” (Korkmaz, Deveci, 2011: 7) türünde öyküler kaleme alması araştırmacılara olay örgüsü bakımından zengin bir çalışma alanı sunar. Korkmaz, “*Küçürek öyküler, çoğu kez kendini konu ettiği çoğunluğun belki uzun zamanlar bile farkına varamayacağı mutlak tükenişin öyküsüydü. Fakat bu öykü çağın zamansızlığına mahkûm ettiği insanlara ulaşabilmesi için kısa olmalıydı hem çok kısa hem de çok çok kısa, aynı zamanda sarsıcı bir etkiyi de içermeliydi. Küçürek öyküler bu yüzden dönüştü.*” (Korkmaz, 2007: 31) ifadesiyle küçürek öykülerin kalıbını belirler. Yalsızuçanlar’ın birçok öyküsünü de bu kalıp içerisinde değerlendirmek yerinde olacaktır. Bu nedenle Sadık Yalsızuçanlar’ın öykülerini tek zincirli olay örgüsü, çok zincirli olay örgüsü ve helezonik olay örgüsü bakımından inceledik.

Yazarın öykülerini olay örgüsü bakımından incelerken sıralamamız tek zincirli olay örgüsü, çok zincirli olay örgüsü ve helezonik olay örgüsü şeklinde olacaktır. Ayrıca yazarın eserleri kronolojik bir düzen içerisinde değerlendirilecektir. Yazarın günümüze kadar yazmış olduğu sekiz ayrı öykü kitabı bu kronolojik değerlendirmeye tabi tutuldu. Ayrıca yazarın 62 öyküsünden 41 tanesi tek zincirli olay örgüsü, 19 tanesi çok zincirli olay örgüsü ve 2 tanesi helezonik olay örgüsüne sahiptir. Belirlenen vaka türlerinin yüzdeler dilimleri ise aşağıdaki gibidir.



2.1.1. Tek Zincirli Olay Örgüsü

Tek zincirli olay örgüsü başkışının tek olduğu ve bütün vaka unsurlarının bu kahramanın etrafında şekillenip geliştiği olay örgüsü tarzıdır. Bu tarzda, vaka içindeki aksiyon başkışının dışında şekillenmez. Bu sebeple *“romanını, güçlü bir başkahraman üzerine kurmayı, okuyucunun dikkatini bütünüyle onun üzerinde toplamayı arzulayan yazar, türün temel değeri durumundaki olay örgüsünü de bu kahramana bağlar”* (Çetişli, 2000: 62) ve bu bağ üzerinden olay örgüsünü şekillendirir. Sadık Yalsızuçanlar’ın öykülerinde tek zincirli olay örgüsü genellikle ‘Sırlı Tuğlalar’, ‘Garip’, ‘Ayan Beyan’, ‘Güzeran’ ve ‘Gerçeği İnciten Papağan’ adlı öykü kitaplarında bulunur. Şimdi ise incelediğimiz öyküleri açıklamaya çalışalım:

2.1.1.1. Sırlı Tuğlalar

Sadık Yalsızuçanlar’ın ‘Sırlı Tuğlalar’ adlı öykü kitabındaki ‘Tekfener’ adındaki öyküsü tek zincirli olay örgüsüyle yazılmıştır. Tekfener adlı öyküde Malatya’nın Çarmuzu Mahallesi’nde yaşayan Muhammed’in hayat öyküsü anlatılır. Küçük yaşlarda geçirdiği hastalık nedeniyle gözünü kaybeden Muhammed’e Tekfener lakabı takılır ve ölene kadar artık o lakap ile anılır. Öykü Çarmuzu Mahallesi tasviri ile başlayıp Tekfener’in hayat öyküsü ile devam eder. Genç yaşta babasını kaybeden Tekfener arkadaş ortamında esrar ve sigaraya başlar. Annesi ve ağabeyi bıraktırmaya çalışsa da başarılı olamaz. İlkokulu bitiremez ve Atpazarı’nda ki çay ocağında çalışmaya başlar. Askerden sonra devraldığı çay ocağını ölene kadar işletir. 17 yaşında esrardan dolayı hapishaneye düşer. Altı ay kaldıktan sonra nezaretten çıkar. Nezaretten çıktıktan sonra esrar içmeye devam eden Tekfener arkadaş ortamı nedeniyle alkol almaya da başlar. 37 yaşında evlenir. Evlendiği kız 25 yaşındadır. Evliliği esrar, alkol ve şüpheli yaklaşımları nedeniyle dört yıl sürer. Annesinin ölümünden sonra evde tek başına yaşar. Çay ocağını işletir, esrar içer ve eşini çılgınlar gibi sevdiği için bir daha evlenmeden hayatının sonuna kadar yalnız yaşayarak ölür. Öyküdeki vakalar Çarmuzu Mahallesi tasviriyle başlar, Tekfener’in hayat maceralarıyla devam eder ve sonunda Tekfener’in ölümüyle sonlanır.

“Amcam hapishaneyle onyediy yaşında tanıştı. Bundan önce birkaç kez nezarete düşmüş, dedeme duyurmadan babamla büyük amcam çıkartmışlardı. Karakol komiserinin hoşgörüsünü aşan ilk esrar vakası altı ay hapsine sebep oldu.” (Tekfener, s.58).

Öyküdeki vaka birimleri şu şekilde sıralanır:

Vaka Birimi 1: Muhammed'in küçük yaşta geçirdiği hastalık nedeniyle gözünü kaybetmesi.

Vaka Birimi 2: Gözünü kaybetmesi sonucu hayatının geri kalanında Tekfener olarak adlandırılması.

Vaka Birimi 3: Tekfener'in arkadaş ortamına uyup esrar ve sigara içmeye başlaması.

Vaka Birimi 4: Tekfener'in İlkokulu bitirmeyip Atpazarı'nda ki çay ocağında çalışmaya başlaması.

Vaka Birimi 5: Tekfener'in 17 yaşında esrar içmesi sebebiyle altı ay hapis cezası alması.

Vaka Birimi 6: Tekfener'in Askere gitmesi ve askerlik dönüşü çay ocağının satın alması.

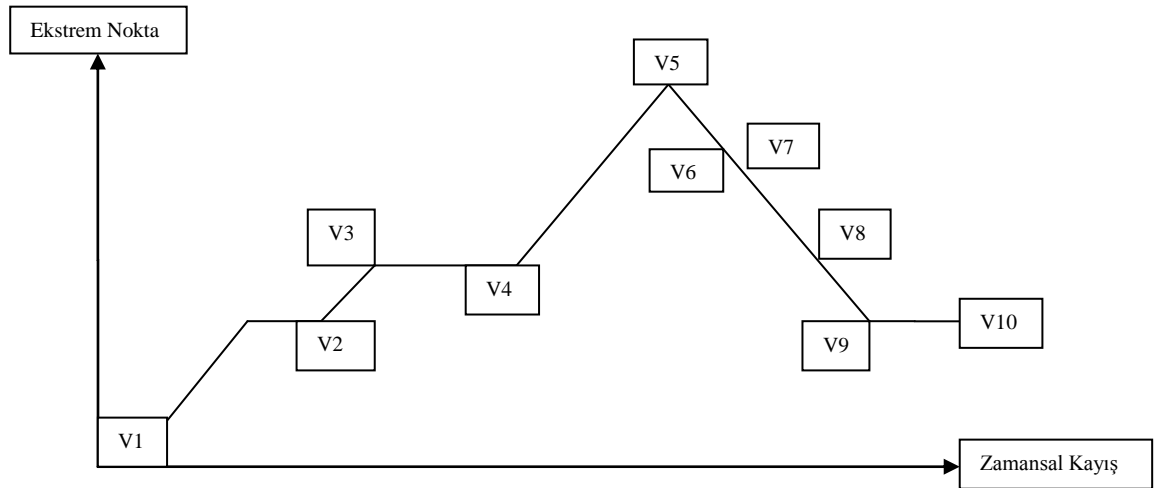
Vaka Birimi 7: Tekfener'in 37 yaşında evlenmesi ve düğününü babasının ölümünden dolayı görememesi.

Vaka Birimi 8: Tekfener'in Esrar içmesi ve şüpheli tavırları yüzünden evliliğinin dört yıl sürmesi.

Vaka Birimi 9: Tekfener'in annesini kaybetmesi sebebiyle evde tek başına yaşaması.

Vaka Birimi 10: Tekfener'in Ayrıldığı eşini çok sevmesi nedeniyle ölene kadar evlenmemesi ve sonunda da yalnız başına ölmesi.

Şimdi ise yukarıdaki vaka birimlerinin bir araya gelerek oluşturduğu entrik yapının şemasını verelim:



Öyküdeki Tekfener'in vaka birimleri kronolojik bir düzen içerisinde sıralanır. Yukarıdaki tablodan da anlaşılacağı öykü, aksiyonun artmasıyla başlar. Ancak aksiyon (V1-V2) birimleri arasında durağan bir hal alır. (V4-V5) birimleri arasında aksiyon hızlı bir şekilde yükselir. Ancak (V6-V7-V8-V9) birimleri arasında aksiyon sert bir düşüş yaşayarak (V10) birimiyle beraber durağanlaşır.

Vaka birimleri içerisinde gerilim Tekfener'in 17 yaşında esrar içmesi sebebiyle altı ay hapis cezası almasından sonra meydana gelen olaylar sonucunda doruk noktaya ulaşır ve öykünün seyri bu vakadan sonra değişim gösterir. *“Babam sinirlendiğinde, ‘İçme şu boku, kendi elinle yapıyorsun’ deyince bu kez üzülür, ağlayarak, ‘Ben istemez miyim bırakmayı, ne yapayım elimde değil, size layık bi ağbi, babama layık bi evlat olamadım, ben adam mıyım’ muhabbetine başladılar.”* (Tekfener, s.58). Vaka birimleri bu süreçten sonra gerilimini azaltarak devam eder ve son halkada ise durağan halini alır.

Sırlı Tuğlalar adlı öykü kitabındaki ‘Evimiz’ adlı öyküde tek zincirli olay örgüsüyle kurgulanır. Çarmuzu Mahallesi’nde doğup büyüyen Cemal’in gözüyle anlatılan öyküde, Cemal’in oturduğu evlerdeki anıları konu edilir. Olaylar okuyucuya Cemal’in gözüyle aktarılır. Öykü Cemal ve ailesinin oturduğu ilk ev olan Çarmuzu Mahallesi’ndeki evin tasviriyle başlar. *“Evimiz önceleri, bir oda ve kilerdi. Hızna denilen, kışlık erzakın, peynir, pekmez, bulgur, simit, gendime, un, odun ve birkaç bakır kabın bulunduğu daracık kafesi”* (Evimiz, s.63). Cemal’in hayatındaki en önemli olaylar bu evde gerçekleşir. Annesinin anlattığı peri masalı öyküsü bilinçaltında büyük yer kaplar. Cemal bu evde dedesini, babaannesini ve Muhammed amcasını kaybeder. Daha sonraki süreçte Cemal ve ailesi Cirikpınar Mahallesi’ndeki evlerine taşınır. Bu evde kalabalık bir nüfusla yaşarlar. *“Dedemlerin hücrelerinden bir kafese geçmiş gibiydik. Dayımlarım, teyzelerim ve anneannemle birlikteydik. İkinci evimiz gürültülüydü...”* (Evimiz, s.67). Bu evde Cemal ağabeyiyle birlikte babasının yenice sigarasını çalar ve ahırda içerken yakalanır. Cemal’in dayısı Neco’nun 12 seneye mahkûm edildiği ilk cinayetini bu evde işlemesiyle Cemal ve ailesi üçüncü evleri olan Taştepe Mahallesi’ne taşınır. Taştepe Cemal’in hayatında fazla yer kaplamaz. Cemal burada komşusu İzzetin Amca ile samimi olur. İzzetin Amca Cemal ile bir arkadaşıyla konuştuğu gibi konuşur. *“İzzetin amcanın dükkânı evin bitişiğindeydi. Üç çocukları vardı. Büyüğünün adı Nurettin’di, ona Cindirayis derdik. Sivri kulaklı, sümüklü, çarpık bacaklıydı. Dükkânına gider, saatlerce seyredirdim İzzetin amcayı. Benimle akrantıymış gibi konuşur, ‘Ahan bele gardaş’ derdi her cümlemin sonunda.”* (Evimiz,

s.69). Öykü, İzzettin amcanın yıllardır uğraştığı öksürük hastalığına yenik düşüp ölmesiyle biter. Öyküdeki vaka birimleri Cemal'in dedesinin Mergemış'tan Çarmuzu Mahallesi'ndeki evlerine taşınmasıyla başlar ve İzzettin amcanın ölümüyle vaka birimleri tamamlanır. Vaka birimi Cemal'in dedesi, babaannesi ve amcasının ölmesiyle gerilir ve bu gerilim Neco'nun cinayeti ile en üst noktaya ulaşır.

Öyküdeki vaka birimleri şu şekilde sıralanır:

Vaka Birimi 1: Cemal'in dedesinin geçim sıkıntısından dolayı Mergemış'tan Çarmuzu'ya taşınması.

Vaka Birimi 2: Cemal'in annesinin geceleri Cemal'e uyuması için peri masalı anlatması.

Vaka Birimi 3: Cemal'in dedesinin eve kedi getirmesi ve babaannesinin kedileri sevmemesi.

Vaka Birimi 4: Cemal'in dedesinin damını loğlarken loğun üzerine düşmesi ve üç ay sonra ölmesi.

Vaka Birimi 5: Cemal'in üniversiteye başladığı yılın büyük tatilinde babaannesinin ölmesi.

Vaka Birimi 6: Cemal'in dedesinin ölmesinden dolayı ailesiyle birlikte Cirikpınar'da ki evlerine taşınması.

Vaka Birimi 7: Cemal'in dayısı Neco'nun kabadayılık yapması sonucunda cinayet işlemesi.

Vaka Birimi 8: Cemal'in babasının iş durumundan dolayı Taştepe'deki evlerine taşınması.

Vaka Birimi 9: Cemal'in komşuları İzzettin amca'yı çok sevmesinden ötürü her gün konuşması.

Vaka Birimi 10: İzzettin amcanın hastalanıp ölmesi.

Öyküde vaka birimlerinde aksiyon dördüncü vaka birimlerinden itibaren yükselir. Öyküde Cemal'in dedesinin ölmesinden sonra da olaylar hız kazanır ve yeni durumlar tezahür eder. Dedenin ölümünden sonra Cemal'in etrafında meydana gelen olaylar hızlanır ve Cemal aksiyonların içerisinde yer alır. Vaka birimlerindeki aksiyon hareketi (V9, V10) birimlerinde durağan bir hal alır ve öyküdeki olaylar son halini alarak neticelenir. Vaka birimlerinin bu şekilde bölümlere ayrılması metnin daha iyi anlaşılacağı düşüncesi doğrultusunda karara bağlanmıştır. Öyleki bu konu hakkında Şerif Aktaş “*Anlatma esasına bağlı eserlerin metin halkalarından meydana geldiğini*

inkâr edemeyiz. Bu metin halkaları arasındaki münasebet ağını dikkatlere sunduğumuzda, eseri çeşitli bakımlardan daha iyi anlama imkânına kavuşacağımız da açıktır.” (Aktaş, 2000: 49) ifadesini kullanarak anlatma esasına dayalı eserlerde vaka birimlerinin önemine dikkat çeker.

Sadık Yalsızuçanlar’ın ‘Sırlı Tuğlalar’ adlı öykü kitabındaki ‘Ört ki Ölem’ adlı öyküsü tek zincirli olay örgüsünden oluşmaktadır. Öyküde genç bir kızın aile hayatı kendi gözüyle anlatılmaktadır. Olayların merkezinde olan genç kız, doğmadan önceki aile yapısıyla doğduktan sonraki hayat öyküsünü kendi anlatımıyla okuyucuya aktarır. Öykü genç kızın annesinin üç yaşında Parga’da gelmesiyle başlar. Annesi genç kızın babasından önce bir evlilik yapar. Ancak kadının kocası veremden ölür. Bu evlilikten Yıldız adında bir çocuğu olur. Yıldız’a bakmak istemeyen kadının ailesi Yıldız’ı Bayram Efendi adında bir arzuhalciye evlatlık olarak verir. “*Annem yıkamış, giydirmiş, emzirmiş, saçlarını taramış. Ağlardı anlatırken, ‘Kucağımdan alıp götürdüler’ derdi.*” (Ört ki Ölem, s.71). Bu olaydan sonra kadın, öyküdeki başkişinin babası ile evlenir. Bu evlilikten üç kız, iki erkek evladı olur. Asıl vakaların merkezinde olan genç kız da bu üç kızdan biridir. Genç kız 7 yaşındayken ailece Dört Yol’da Adana’ya taşınır. Burada üç yıl kaldıktan sonra babasının hastalığı nedeniyle doktorun da tavsiyesiyle babasının memleketi olan Malatya’ya taşınırlar. Genç kız okumaya çok düşkündür ve babasının da desteğiyle okumaya çalışır. Lise çağındayken kardeşi Necdet’in çalıştığı Pınar Sineması’nın sahibi Abdurrahman ile evlenir. Genç kız evlenmek istememesine karşın annesinin ısrarı üzeri evlenir. Ancak evlendiğinde de okumak istediğini ifade eder. İlk başlarda bu durumu kabul eden Abdurrahman daha sonra kıskançlık duygusuyla okumasına izin vermez. Artık genç kız anne olur. İlk çocuğu olan Yusuf’u talihsiz bir kaza sonucunda bebek yaşta kaybeder. Bu olay sonunda kayınbaba ve kaynanası da bu olayın üzüntüsüyle fazla yaşayamaz ve ölürlür. Öykü Abdurrahman’ın ikinci sinemasını açıktan sonra açık filmlerin gösterilmesi nedeniyle sinema işini bırakmasıyla son bulur.

Öyküdeki vaka birimleri aşağıdaki şekilde sıralanır:

Vaka Birimi 1: Genç kızın annesinin geçim sıkıntılarında dolayı Parga’da Dört Yol’a göç etmesi.

Vaka Birimi 2: Genç kızın annesinin geleneklerden dolayı erken evliliği.

Vaka Birimi 3: Genç kızın dünyaya gelmesinden sonra annesinin rahatsızlık geçirmesi.

Vaka Birimi 4: Genç kızın babasının rahatsızlığının olması sebebiyle Malatya'ya göç etmeleri.

Vaka Birimi 5: Genç kızın okuma arzusunu babasının desteklemesi.

Vaka Birimi 6: Genç kızın kardeşi Necdet'in maddi sıkıntılar nedeniyle Pınar Sineması'nda çalışmaya başlaması.

Vaka Birimi 7: Genç kızın Pınar Sineması'nın sahibi Abdurrahman ile annesinin baskısı neticesinde evlenmesi.

Vaka Birimi 8: Genç kızın evliliği sırasında ilk çocuğunu dünyaya getirmesi ve çocuğunu bir anlık dalgınlığı sonucunda kaybetmesi.

Vaka Birimi 9: Genç kızın beklenmedik bir anda kayınbabasının ve kaynanasının ölmesi.

Vaka Birimi 10: Genç kızın kocasının film sektörünün değişmesiyle sinema salonlarını kapatması.

Yukarıdaki vaka birimlerinden da anlaşılacağı üzere öyküdeki aksiyon yavaş yavaş yükselir. Birinci vaka biriminde durağan bir tavır sergileyen öykü kurgusu, ikinci vaka birimiyle beraber hareketlenir, dokuzuncu vaka birimiyle de doruk noktaya ulaşır. Son vaka birimiyle ise vaka aksiyonu son bularak öykü sonlanır. Yedinci vaka birimi öykünün en kapsamlı bölümüdür. Bu bölümde genç kızın Abdurrahman ile evliliği konu edilir. Ancak öykünün yüzde atmışlık kısmı bu bölümden oluşur. Geniş ve ayrıntılı tasvirler dikkat çekicidir. *“Ertesi gün gidecektim. Güveyi tıraşı yapıldı. Büyüklerin ellerini öptü. Fayton hazırlandı. Davulcu Hasan coşkuyla vuruyordu davula. Klarnetçi zaman zaman klarnetini havaya doğru kaldırıyor, avurtları şişiyor, görümcemin kocası Berber Ahmet'in ucuna para sıkıştırdığını görünce daha da coşarak, gelin götürme havasını üflüyordu.”* (Ört ki Ölem, s.75).

Yazarın 'Sırlı Tuğlalar' adlı öykü kitabındaki 'Değirmen' adlı öyküsü de tek zincirli olay örgüsü ile yazılmıştır. Öyküde küçük bir çocuğun gözünden ailesi ile beraber gideceği değirmen macerası konu edilir. Öykünün bütününde ana merkezde olan çocuk tüm vakalara hâkim kişi olarak karşımıza çıkar. Vakaların yönlendirilmesi de aynı şekilde başkışı olan küçük çocuk tarafından gerçekleştirilir.

Yazarın öykülerinin geneline bakıldığı zaman öykülerinde ağırlıklı iki sembol dikkat çeker. Bu semboller 'Kadın' ve 'Çocuk' kavramları olarak karşımıza çıkar. Yazar, bu noktada *“Kadın da çocuk da, bir yangın yerine çevrilen dünyada çağımızı özetleyen semboller değil mi? İlk öykülerden bu yana “kadın” ve “çocuk”*

sembollerinin bir tür “vurgu noktası” olduğunu düşünüyorum” (Kara, 2004: 80) ifadesini kullanır. Değirmen adlı öyküde de yazarın belirttiği görüş noktasından hareket ettiği aşikârdır. Bu konuya daha detaylı bir şekilde şahıs kadrosu bölümünde değinileceği için öykünün olay örgüsü kısmını çözümlmek yerinde olacaktır.

Öyküde vaka hareketi, evde değirmene gitmek için yapılan hazırlıklarla başlar. *“Evde hummalı bir çalışma. Değirmene kalkacağız.”* (Değirmen, s.78). Değirmen hazırlıkları tüm meşakkatiyle devam eder. Küçük çocuğun annesi değirmende kalacakları dört gün boyunca yetecek kadar erzak hazırlarken, teyzesi gazocağında kaynayan suyla çay demler, anneannesi kaynatılan bulguru karıştırır. Kolu komşu herkes bir taraftan yardıma koşar. Evin reisi olan baba ise değirmene gitmek için at arabası almaya gider. At arabasıyla gelen baba malzemeleri arabaya yükler ve yolculuk başlar. Uzun bir yolun sonunda değirmen sahibi ak saçlı Haydar ahaliyi karşılar. Malzemeyi indirdikten sonra kısa bir muhabbet ve değirmen taşı dönmeye başlar. Küçük çocuğun babasını çok seven Haydar duygularını fazla belli etmez ve birazda aksidir. Çalışırken sağında solunda çocuk görmek istemez. Bu durum öykünün başkişisi ve anlatıcısı olan küçük çocuğun duygularına yansır. *“Babam çuvalın ağzını çözdü. Ben yavaşça kalkarak Haydar amcanın yanına gittim. ‘Gel’, dedi, kendi minderini çekerek, ‘şurada otur’, sakın kalkma.’ ‘Tamam’ dedim.”* (Değirmen, s.82). Öykü sabah ezanına işlerin bitmesiyle son bulur.

Öyküdeki vaka kurgusu aşağıdaki şekilde sıralanır:

Vaka Birimi 1: Ev ahalisinin değirmene gitmek için hazırlık yapması.

Vaka Birimi 2: Komşuların değirmen hazırlıkları için yardıma gelmesi.

Vaka Birimi 3: Babanın değirmen yolculuğu için at arabası getirmesi ve yolculuğun başlaması.

Vaka Birimi 4: Değirmene vardıklarında değirmen sahibi Haydar’ın aileyi karşılaması.

Vaka Birimi 5: Tüm hazırlıklar tamamlandıktan sonra değirmen taşının dönmeye başlaması.

Vaka Birimi 6: Gece olduğunda çocukların uyuması ve başkişi olan küçük çocuğun uyumayıp değirmeni seyretmek istemesi.

Vaka Birimi 7: Değirmende çalışma aralarında yemek olarak mangal yapılması.

Vaka Birimi 8: Küçük çocuğun gece uyumamak için Haydar ile muhabbet etmesi.

Vaka Birimi 9: Küçük çocuğun değirmeni seyrederken yorgunluktan uyuması.

Vaka Birimi 10: İşlerin bitirilmesiyle dönüş yolu için hazırlık yapılması.

Öyküdeki vaka birimleri küçük çocuk kronolojik bir düzen içerisinde sıralar. Öyküde olaylar ev ile değirmen arasına sıkışmıştır. Ancak vaka gerilimi küçük çocuğun ailesi ile beraber değirmene ulaşmasıyla artış gösterir. Bu durum beşinci vaka biriminde gerçekleşir. *“Kavrıldığı kısmı iyice aşınmış olan tahtayla buğdayı kardı. ‘Bismillah’ diyerek düğmeye bastı. Düğmeye basmasıyla çark dönmeye, kayışın kanırtmasıyla kocaman taş gürlütiyle çevrinmeye, az sonra teknenin ucundaki kapağı kaldırıncaya buğday dökülmeye başladı.”* (Değirmen, s.82). Öyküdeki vaka gerilimi küçük çocukla Haydar’ın aralarında konuşmasıyla en üst noktaya tırmanır. Bu konuşma neticesinde küçük çocuk yerinden kıpırdaman oturur ve uykuya dalar. Bu durumdan sonra vaka gerilimi azalır ve onuncu vaka biriminde meydana gelen olaylar ile de gerilim son bulur.

2.1.1.2. Garip

Sadık Yalsızuçanlar’ın ‘Garip’ adlı öykü kitabındaki ‘Feci Bir İntihar’ adlı öyküsü de tek zincirli olay örgüsü ile kaleme alınmıştır. Öykü Malatya’da yaşayan ve herkes tarafından sevilen, takdir edilen Karakaşzade Abdullah’ın kısa hayat öyküsü ve aşk acısından ötürü intihar etmesini konu edinir. Öykünün başkişisi olan Karakaşzade Abdullah karakterini, öykünün başında yazar okuyuculara tanıtıp bilgi verirken, öyküde yer alan mektup bölümünden itibaren ana karakter kendi ağzından olayları yorumlayıp anlatır. İki farklı anlatıcı ile karşımıza çıkan öyküde olaylar Abdullah merkezli olup, başkişinin fikri düşünceleri ve karakter yapısı yazar tarafından şu şekilde dile getirilir. *“Abdullah, vatanına faydalı olabilmek için çok çalışır, ticareti ve serbest yaşayarak kazanmayı sever, nadir bir zekâ idi. Etrafındakilerin istekleri doğrultusunda hareket eder, hiçbir işten kaçmaz, hasis emeller peşinde koşmaz mümtaz bir şahsiyetti, işte bu sebeplerden dolayı, Cumhuriyet Halk Fırkası’nın merkez kaza metemedi ve aynı zamanda Tayyare şubesinin de başkan vekili idi.”* (Feci Bir İntihar: 293-294). Öykü Karakaşzade Abdullah’ın intihar haberinin Malatya erkânınca duyulmasıyla başlar. İntihar haberi *“Karakaşzade Abdullah, çenesine kurşun sıkmak suretiyle intihar etmiş...”* (Feci Bir İntihar, s.293) ifadesiyle okuyucuya yansıtılır. Abdullah karakter olarak herkes tarafından sevilen biridir. Bu haber birçok kişiyi derinden üzer. Abdullah sevdiği kızıdan ayrıldığı için yaşadığı acıya daha fazla dayamayarak, geride bıraktığı

ailesi ve ahabplarına mektup yazarak intihar eder. Yazdığı mektupta Karakaşzade hayat öyküsünü kendi ağzından anlatır. Ayrıca intihara sebep olan olayları ayrıntısıyla anlatan Karakaşzade intihar kararında haklı gördüğü durumları dile getirir. Mektupta sevdiği kızın dış güzelliğinden çok davranışlarını sevdiğini dile getiren başkişi, kızın ailesinin baskıları neticesinde kızın kendisinden ayrılmak istediğini dile getirdiği mektubu alınca yıkılır ve bu ayrılık acısına daha dayanamayarak intihar eder. İntihar ederken *“Muhterem Hemşerilerim intihar ediyorum. Şimdiye kadar beşeriyet iktizası büyük ve küçükünüze karşı kusurum olmuşsa avf edersiniz, büyüklerinizin ellerinden, küçüklerinizin gözlerinden öperim. Karakaşzade Abdullah”* (Feci Bir İntihar, s.297) ifadesi son cümleleri olur. Öykünün vaka birimleri aşağıdaki gibi oluşur:

Vaka Birimi 1: Karakaşzade Abdullah’ın intihar haberinin Malatya’da duyulması.

Vaka Birimi 2: Abdullah’ın ölmeden önce mektup bırakıp yaşadığı olayları sil baştan anlatması.

Vaka Birimi 3: Abdullah’ın yardımsever olmasından dolayı aile ve dostları tarafından çok sevilmesi.

Vaka Birimi 4: Abdullah’ın çalışkan biri olmasın nedeniyle Malatya Cumhuriyet Halk Fırkası’nın kaza mutemedi görevini üstlenmesi.

Vaka Birimi 5: Abdullah’ın intiharına sebep olan kıza âşık olması.

Vaka Birimi 6: Abdullah ve sevgilisinin yaşadığı aşk neticesinde nikâh kıymaya karar vermeleri.

Vaka Birimi 7: Kızın aile baskısına dayanamayarak Abdullah’tan ayrılmak istediğini mektupla bildirmesi.

Vaka Birimi 8: Abdullah’ın aldığı mektubu okuduktan sonra intihar etme isteği.

Vaka Birimi 9: Abdullah’ın ailesi ve sevdiklerine veda mektubu yazıp çenesine kurşun sıkıp intihar etmesi.

Öykü Abdullah’ın intiharı sonrası durumunun anlatımıyla başlarken, başkişinin mektubu ile intihar öncesi olaylara dönüş yapar. Bu nedenle vaka birimlerindeki geri dönüşler olayın kurgusundan dolayıdır. Vaka birimlerinde aksiyon beşinci vaka birimiyle beraber boyut değiştirir ve artış gösterir. Ancak bu vaka birimine kadar olaylar olağan akışında devam eder. Aksiyon son vaka biriminde Abdullah’ın intiharı ile doruk noktaya ulaşır. Öykü aksiyonun en üst noktasında sonlanır. Bu durum ise yazarın diğer öykülerinden farklılık arz eder. Öyleki bu noktaya kadar incelemiş olduğumuz

öykülerin tümünde aksiyonun en üst noktasından sonra olaylar durgunlaşır ve öykü o şekliyle sonlanır. Ancak bu öyküde intihar sonucunda öykü son bulur. Yazarın bu durumu tercih etmesindeki neden bir öyküde en etkili mesajın ölümle verilebileceği gerçeğidir. Ayrıca “*Dünyaya ölmek üzere gelen insanoğlu, ölümü acı bir çılgılık olarak anımsar. Bunun nedeni, ölümün insanları oturduğu yerden alarak, başka yere, başka bir boyuta taşımıştır. Kişi kendi varlığını, dünyada ebedileştirmek için ölümle durmadan savaşır. Fakat ölüm, insanın yaşayacağı kaçınılmaz gerçektir.*” (Şahin, 2006: 1). Abdullah yaşayacağı bu gerçekten kaçmak yerine ölümü, yaşadığı aşk acısından dolayı kurtuluş kapısı olarak görüp bir an bile tereddüt etmeden kendini ölümün kucağına teslim eder.

Yalsızuçanlar’ın ‘Garip’ adlı öykü kitabındaki ‘Yüzüm’ adlı öyküsü, 33 yaşındaki Ayşe’nin annesi ile beraber patos makinasını temizlerken bir anlık dalgınlık neticesinde saçını patos makinasına kaptırmasıyla gözkapaklarından itibaren alnını, kaşlarını ve kulaklarının derisini koparmasıyla değişen hayat öyküsünü konu edinir. Öyküde gerçekleşen vakalar iki bölüme ayrılır. İlk kısımda öykünün başkişisi olan Ayşe’nin patos olayını yaşayana kadar ki hayatını, annesi ile aynı adı taşımasının nedenini ve patos olayını konu edinirken, vaka bu kısımdan sonra farklı bir şekil kazanıp boyut değiştirir. İkinci kısımda ise Ayşe’nin ölü sanılması, ölmediği anlaşılınca Akdeniz Üniversitesi Tıp Fakültesi’ne götürülüp ameliyat edilmesi, derinin dikilmesinden beş ay sonra başkişinin kendine gelmesi ve biranda Ayşe’nin 63 yaşındaki halinin tasviri konu edilir. Öyküde bütün olaylar Ayşe’nin kendi ağzından anlatımıyla okuyucuya duyurulur. Ancak Ayşe’nin baygın olduğu ameliyat zamanı ve sonrasındaki süreci başkişi miş’li geçmiş zaman kalıbıyla okuyucuya aktarır. “*Asım ve Ömer hocalar ameliyatıma girmiş. ‘Bu tür ameliyatlarda başarı şansı düşüktür ama umutluyuz, bekleyip göreceğiz hep birlikte’ demiş hoca. Mikroskop altında damarları birleştirip dikmişler yüzümü.*” (Yüzüm: s.301). Öykünün vaka birimleri aşağıdaki gibi oluşur.

Vaka Birimi 1: Ayşe’nin annesinin 72 yaşına kendisinin de 33 yaşına gelmesiyle sıkıntıların başlaması.

Vaka Birimi 2: Ayşe ile annesinin patos yaptıktan sonra patos makinasını temizlemesi.

Vaka Birimi 3: Ayşe’nin bir anlık dalgınlıkla saçını ve yüzünü patos makinasının kayışına kaptırması.

Vaka Birimi 4: Ayşe'yi öldü zannedip olayın geçtiği Manavgat'ın Tepe Köyü'nde köylüler tarafından mezar kazılması.

Vaka Birimi 5: Ayşe'nin ölmediğinin anlaşılması üzerine Akdeniz Üniversitesi Tıp Fakültesi'ne götürülüp ameliyat edilmesi.

Vaka Birimi 6: Ayşe'nin hastanede 15 gün boyunca uyanmaması.

Vaka Birimi 7: Ayşe'nin uzun tedavi süreci nedeniyle yüzüne beş ay sonra kavuşması.

Vaka Birimi 8: Ayşe'nin yüzüne kavuşmasına rağmen korkudan aynaya bakamaması.

Vaka Birimi 9: Ayşe'nin iki yüzünün olduğunu düşünmesi ve bu durumdan rahatsız olması.

Vaka Birimi 10: Ayşe'nin 63 yaşında olması ve eski yüzünü hatırlamak istemesi.

Öyküde kronolojik bir zaman akışı mevcuttur. Olaylar 30 yıllık bir zaman diliminde gerçekleşir. Öyküde vaka hareketi Ayşe'nin 33 yaşındayken patos makinesini temizlemesiyle başlar ve Ayşe'nin 63 yaşındayken içinde bulunduğu psikolojik durumun tasviriyle son bulur. Öyküde meydana gelen vakaların bütünü merkezinde Ayşe yer alır. Vakaların aksiyon değerlerini de bu sayede başkışı belirler. Öykünün vaka aksiyonu üçüncü vaka biriminde yer alan Ayşe'nin saçını patos makinesinin kayışına kaptırmasıyla bir anda boyut kazanır ve beşinci vaka biriminde gerçekleşen olaylar neticesinde vaka aksiyonu en üst seviyeye ulaşır. Bu vaka biriminden sonra gerçekleşen olaylar patos olayının Ayşe'de bıraktığı izler ve düşünceleri ele alır. Bu nedenle vaka aksiyonu altıncı vaka birimiyle beraber aksiyon seviyesini dengeler ve bu denge öykünün son satırına kadar devam eder. Öykü Ayşe'nin *"İki yüzüm oldu hayatta. Belki başka yüzlerim de vardır ama ben eski yüzümü hatırlamak istiyorum."* (Yüzüm, s.301) temennisiyle son bulur.

2.1.1.3. Ayan Beyan

Sadık Yalsızuçanlar'ın 'Ayan Beyan' adlı öykü kitabındaki 'Bir ve Hep' adlı öyküsü tek zincirli olay örgüsü çerçevesinde yazılmıştır. Öyküde pazara meyve almaya giden bir adamın yol boyunca gördüğü semt manzaralarını ve pazarda karşılaştığı yaşlı bir amcayla girdiği diyalog konu edinir. Öyküde başkışı olan adamın adı belli değildir. Başkışı ayrıca vakaları okuyucuya aktaran kişidir. Meydana gelen olayları kendi gözüyle okuyucuya aktarır. Bu nedenle yaşanan olayların merkezinde başkışı yer alır.

Öyküde vaka başkişinin semt pazarına gitmesiyle başlar. “*Eşim, ‘Çocuk biraz kırgın, sen yalnız git’ deyince alışveriş ödevi bana düştü.*” (Bir ve Hep, s.362). Dışarı çıkan adam yaşadığı semtin ve o semtte yaşayan insan manzaralarının tasvirini yaparak yol alır. “*Orta halli memurlar, semt esnafı, hala köy renklerini koruyan taşralı göçmenler, onların tuhaf görünümlü çocukları, inşaat artıkları, çamur, toz, egsozu bağırان taşıtlar, adım başı internetcafeler...*” (Bir ve Hep, s.362). Semt pazarına giden başkişi, pazarda gördüğü manzara karşısında şaşkınlığını gizleyemez. Elma almak için bir satıcının önünde durur. Elma alırken yaşlı bir amca omuzundan yakaran bir sesle kendisine de elma almasını ister. Bu olay karşısında şaşkınlığını gizleyemeyen adam bu teklifi kabul eder. Elmayı alan amca uzaklaşır. Yoluna devam eden adam birkaç şey aldıktan sonra evin yoluna koyulur. Yolda yaşlı amcayla karşılaşan adam amcayı takip etmeye karar verir. Amcayı takip eden başkişi yolda karşılaştığı semt manzaralarını da tasvir etmeyi unutmaz. Yaşlı amcanın yağ tenekeleriyle kaplı bir barakaya girdiğini gören adam pazar arabasını dışarıda bırakıp yaşlı amcadan izin alarak içeri girer. Yaşlı amcanın Muş depreminde hamile olan eşini kaybetmesiyle İstanbul’a geldiğini ve eşinin üzüntüsünden dolayı hiçbir iş yapmak istemediğini öğrenen başkişi üzüntüsünden konuşamaz ve barakadan ayrılır. Dışarı çıktığında pazar arabasının çocuklar tarafından yağmalandığını gören adam sesini çıkartmadan evinin yolunu tutar. Yaşlı amcanın karısına beslediği aşka şahit olan başkişi pazara gitmek için çıktığı evden, hiç olmayacağını düşündüğü bir anda ve hali perişan olan bir adamdan hayat dersi alarak, elinde hiçbir şey olmadan evine geri döner.

Öyküde olaylar pazar yolunda ve yaşlı amcanın barakasında gerçekleşir. Kahramanlarla mekân öykünün gerçekliğini güçlendirirken, aynı zamanda öykünün kurgusunu sağlamlaştıran en önemli unsurlardır. Yazar, olay örgüsünü şekillendirirken bu iki unsuru her zaman ön planda tutar. Yazar, bu sayede öykü içerisindeki başkişinin “*dingillik içinde düş kurma(sına)*” (Bachelard, 1996: 34) fırsat vererek vakaların başkişi tarafından yorumlanmasına da olanak sağlar. Yazar, öyküde anlatılan dönemde yaşayan insanların sosyo-ekonomik yapısını da ortaya koyar. Başkişinin yaşadığı semtteki mekân-insan tasvirleri bu doğrultuda düşünülerek ortaya konulur. “*Burası eskiden gecekondu semtiymiş. İmar izni çıkınca müteahhitlerin saldırısına uğramış, bir bina tarlasına dönmüştü. Arada perdesi asılı, ışığı yanan birkaç gecekonduya rastlamak mümkündü. Sivas, Çorum, Tokat ve Erzincanlı köylülerin altmışlarda göçüp yerleştiği büyük bir mahalle.*” (Bir ve Hep, s.362).

Sadık Yalsızuçanlar, değişen yaşamın insanlar üzerindeki etkilerini bu öyküsüyle okuyucunun zihnine kazır. Öykü iki farklı dünya insanın bir araya gelmesiyle aşağıdaki vaka birimlerini oluşturur. Şimdi ise bu vaka birimlerini incelemek yerinde olacaktır.

Vaka Birimi 1: Őubatın ilk haftasında pazara gitmek için başkişinin evden ayrılması.

Vaka Birimi 2: Semt pazarına giden başkişinin yolculuk esnasında insan ve mekânlara dikkat etmesi.

Vaka Birimi 3: Başkişinin semt pazarına kavuşması ve pazarda elma almak istemesi.

Vaka Birimi 4: Elma alırken başkişinin arkasından bir ses gelmesi ve yaşlı bir amcanın kendisine de elma almasını rica etmesi.

Vaka Birimi 5: Pazar alışverişini tamamladıktan sonra eve dönmek için başkişinin yola koyulması ve yolda yaşlı amcaı görüp evine kadar takip etmesi.

Vaka Birimi 6: Başkişinin yaşlı amcadan izin isteyip barakasına girmesi ve muhabbet etmeleri.

Vaka Birimi 7: Başkişi ile yaşlı amcanın hayat öykülerinde benzer olayların olması.

Vaka Birimi 8: Başkişinin barakadan ayrılması ve baraka çıkışında mahalle çocuklarının pazar arabasını talan etmesi karşısında başkişinin bu durumu olgunlukla karşılaması.

Vaka Birimi 9: Başkişinin yaşlı amcaıla konuşmalarından etkilenmesi ve konuşma sonrası mutlu bir Şekilde ancak elleri boş bir Şekilde evine dönmesi.

Vaka birimlerinden da anlaşılacağı üzere öykünün kurgusu başkişi ile yaşlı amcanın pazarda karşılaşmasına kadarki süreç, bu olayı hazırlamaya yöneliktir. Yazar, bu olayı hazırlarken semt insanların manzaralarını da kullanarak anlatıma canlılık kazandırır. Bu sayede öykü olağan akışına uygun bir Şekilde hareket eder. Öykünün genelinde aksiyon hareketi gözlemek zordur. Ancak başkişinin dördüncü vaka biriminde pazar yerinde yaşlı amcaıla karşılaşması ve başkişinin beşinci vaka biriminde yaşlı amcaı evine kadar takip etmesi olayları vaka da aksiyon hareketini canlandırır. Ancak bu olay sonrasında vaka yine aynı seviyede akışkanlık gösterir ve başkişinin evine dönmesiyle vaka sonlanır. Ayrıca yazar vakaların işleniş sırasını kronolojik bir düzen içerisinde ele alır. Konular arasında bağlantılar dikkat çeker. Bu bağlantılar

sayesinde yazar okuyucuya öykünün ilerleyen safhalarıyla alakalı tahminde bulunma imkânı verir.

2.1.1.4. Güzeran

Yalsızuçanlar'ın 'Güzeran' adlı öykü kitabındaki 'Sinemadüşü' adlı küçürek öyküsü tek zincirli olay örgüsü ile yazılmıştır. Bu öykünün olay örgüsü bu zamana kadar yorumladığımız öykülerin olay örgülerine nazaran farklılık arz eder. Bu farklılık ise öykü türü bakımından farklılığın olmasıdır. Öykünün olay örgüsü tahliline başlamadan önce küçürek öyküsünün işlevselliği ve kullanım alanlarıyla ilgili bilgi vermek yerinde olacaktır. Küçürek öykü öz kimliğini kazanmadan öncede bu öykü türüne çeşitli araştırmacılar tarafından çeşitli adlandırmalar yapılır. "*Asımav; flash fiction, short- short- story*", "*Baxter; sudden fiction*", "*Caston; yıldırım kurgu*", "*Shopord-Thomas; avuç içi öyküler*", "*Edgü; minimal öykü, çok kısa öykü, öykücük*", "*Duru; kısa kısa öykü*" vb. değinilerek bu türün dünya ve Türk edebiyatındaki yeri ortaya konur. Korkmaz ve Deveci, yukarıdaki tanımlamalara istinaden bu türe, küçük sıfatından "-rek, -rak" eki ile türetilen "Küçürek" isminin daha uygun olduğunu belirtip bu türün yeni bir içerik ve biçim tanımlaması yapar." (Şahin, 2011: 974). Küçürek öykünün isim babaları olan Korkmaz ve Deveci bu öyküleri epizotik öyküler olarak tanımlar. "*Öykülerin çıkarımsal bir gerçeğe göndermeler yaptığı, karakter geliştirme, mekân ve zamansal kurgulamalara oldukça az yer verdiğini ifade eder.*" (Şahin, 2011: 975). Bu ifade şekliyle yazar öykülerinde az sözle çok şey söylemeyi amaçlar. Bu davranış şekliyle de küçürek öykü yazarları ortaya çıktığı dönem itibariyle günümüz öyküsünün gereklerini yerine getirmiş olur. Bu bilgiler ışığında küçürek öykülerin olay örgüsü, "*bir oluşun, fark edişin veya isyan edişin çılgınlığı(nı) doruk noktasında özetlemiş durum öyküleri*" (Korkmaz, Deveci: 29) olarak belirtilir. Bu nedenle küçürek öykü bir kişinin anlık duygularını, düşüncelerini betimlemeden saf haliyle konu edinebilir. İlerleyen bölümlerde küçürek öykülerine dair detaylı bilgiler vereceğimiz için yukarıda açıkladığımız kısmı yeterli görüyoruz. Şimdi ise sinema düşü adlı küçürek öyküsünün olay örgüsü kısmını açıklayalım.

'Sinemadüşü' adlı öyküde Eskişehir tutukevinde mahkûm olan bir adamın Cumhuriyet Bayramı'nda kaldığı koğuşun penceresinden dışarıyı seyrederken, karşı okulun bahçesindeki liseli gençlerin 50 yıl sonraki hallerini hayal etmesi sonucunda içinde bulunduğu ruhsal durumun tasvirini anlatır. "*Karşıdaki lisenin öğrencileri,*

bağrışıp çağrışarak oynuyorlardı. Ansızın sinema perdesi açıldı. Düşsel bir sinemayla onların elli yıl sonraki halleri göründü.” (Sinemadüşü, s.447). Yazar, öyküyü kendi ağzından anlatarak okuyucuya aktarır. Öykünün başkişisi hapisane penceresinden dışarıya bakan kişidir. Öykünün küçürek öykü olmasından ötürü kişi ve mekân tasviri bulunmamaktadır. Bu nedenle başkişi hakkında hiçbir bilgiye değinilmemiştir. Öyküde vaka hareketi hapisane penceresinin önünde gerçekleşir. Ayrıca öyküde vakanın ne zaman gerçekleştiğine dair bilgileri yazarın “*Dışarıda son bahar serinliği esiyordu. Üşüten bir rüzgâr yaprakları savuruyor, çıplak ağaç dallarında hüznü bir ılık ötiyordu.*” (Sinemadüşü, s.447) ifadeleriyle anlıyoruz. Öykünün vaka birimleri aşağıdaki gibidir:

Vaka Birimi 1: Başkişinin, sonbaharın rüzgârlı bir gününde Eskişehir Hapishanesi’nin penceresinden dışarıyı seyretmesi.

Vaka Birimi 2: Başkişinin hapisane dışındaki bir lisede bağrışıp çağrışarak oynayan liseli gençleri görmesi.

Vaka Birimi 3: Ansızın bir sinema perdesi inmesiyle lisesi gençlerin elli yıl sonraki hallerinin düşsel bir sinema biçiminde başkişiye gözükmesi.

Vaka Birimi 4: Başkişinin liseli gençlerin çoğunu ölmüş, toprağa karışmış, çirkinleşmiş, gençliğinde ruhunu koruyamadığı için güç duruma düşmüş biçimde görmesi.

Vaka Birimi 5: Dış mekânda gerçekleşen olaylar karşısında başkişinin dayanamayıp ağlaması.

Vaka Birimi 6: Tutuklu arkadaşlarının başkişinin ağladığını fark etmesi ve yanına gitmeleri.

Vaka Birimi 7: Başkişinin arkadaşlarına yalnız kalmak isteğini söylemesi.

Vaka birimlerinin bütününden de anlaşılacağı üzere vaka birimlerinin merkezinde başkişi yer alır. Vakaları yönlendiren, şekillendiren ve geçişleri sağlayan yine başkişidir. Yazarın bu şekilde bir tercih yapması başkişinin içinde bulunduğu durumu en kısa ve en anlaşılır şekilde ifade etmek istemesidir. Bu nedenle öyküde başkişinin duygusal durumunun ifade şeklinde başka bir yapı görmek mümkün değildir. Öyküde vaka başkişinin hapisane penceresinden bakmasıyla başlar. Öyküdeki vaka aksiyonu birinci ve ikinci vaka biriminde ise durağan bir yapıda ilerler. Ancak üçüncü vaka biriminde başkişinin gördüğü düşünle beraber vaka aksiyonu artış gösterir ve beşinci vaka biriminde başkişinin ağlamasıyla beraber aksiyon en üst seviyeye ulaşır. Bu

noktadan sonra vaka aksiyonunda tekrar düşüş görülür ve son kısım ile beraber vaka aksiyonu ve vaka son bulur.

Öyküde dikkat çeken hususlardan biri de başkişinin liseli gençlerin elli yıl sonraki hallerini sinema perdesinde izlemesidir. Yazar, böyle bir yöntem kullanarak öyküye derinlik kazandırır. Zira böyle bir olayın gündelik hayatta gerçekleşmesi imkânsızdır. Aslında yazar bu tercihle okuyucuya mesaj vermek ister. Öyleki öyküyü okurken başkişi hakkında bir bilgi verilmez. Yaş, boy, kilo, ten rengi vb. durumlar bilinmediği için okuyucunun aklında bir profil oluşmaz. Ancak başkişinin elli yıl sonrasını düşünmesi bize başkişinin yaşı ve düşünceleriyle alakalı ipuçları verir.

Yazar liseli gençlerin elli yıl sonraki halini tasvir ederken aslında başkişinin de elli yıl sonra nasıl bir halde olacağını ifade etmek ister. Bu durumun açıklamasını başkişiye yükleyen yazar, bu sayede başkişinin de duygularını okuyucuya yansıtma fırsatı bulur. Elli yıl sonraki pişmanlık ve değişim karşısında başkişi gözyaşını tutamaz ve yalnız kalmak ister. Bu yalnızlık aslında pişmanlığın neticesidir. Pişmanlık ise başkişinin benliğini kaybetmesi sonucunda ortaya çıkar. Jung'a göre *“Ben, son derece karmaşık bir yüceliktir, verilerin ve duyuların birikimi ve yoğunlaşmasıdır.”* (Jung, 1997: 70). Öyküde başkişinin ise bu duyum ve birikimlerin ortaya çıkmasıyla ve gördüğü olayların yoğunluğuyla benlik kaybına uğrar.

2.1.1.5. Gerçeği İnciten Papağan

Yalsızuçanların ‘Gerçeği İnciten Papağan’ adlı öykü kitabındaki ‘Bir Övgü Hesabı’ adlı öyküsü de tek zincirli olay örgüsüyle yazılmıştır. Yazar, dünyalık hesaplar ve övgüler peşinden koşan insanların takındığı tavrı imgesel bir dille ele alır. Ayrıca yazar bu şekilde yaşam süren insanların yaşamını eleştirir. Öykü ağaç gibi yoğun bir adamın kentin tek bankasına gidip övgü hesabı açtırması ve ölümünün sonucunda övgü hesabında bulunması gereken övgülerin yerine sövgülerin bulunmasını ve bu sövgülerin nedenlerini konu edinir. Ele aldığımız bu öykü incelediğimiz diğer öykülerden yazılış itibarıyla farklı özellikler taşır. Yazar, bu öyküde diğer öykülere nazaran daha fazla imgesel kavramlara yer verir. Ayrıca yazar gerçekleşmesi mümkün olmayan olayların gerçekte varmış gibi göstermeye çalışır. Günümüz toplumunun en büyük sorunlarından biri olan yabancılaşma/ötekileşme sorunsalını yazar kendi anlatım tarzı ve teknikleriyle ele alarak okuyucusuna sunar. Yabancılaşma sorunsalı günümüz dünyasının en büyük sıkıntılarında biridir. Yazarda bu konu üzerindeki fikirlerini öykü içinde değer kattığı

karakter üzerinden okuyucuya sunar. Korkmaz ise erkin topluma/kendine yabancılaşmasını “*Kişinin kendini çevreleyen şeyler dünyasında yitip gitmemesi için onun, tarihselliğini sağlayan bellek mekânlarına tutunması ve orada kurduğu kendilik bilinci ile hem uzamsal boyutta dünya ile hem de zamansal boyutta toplumsal geçmişiyile bağlantıya geçmesi kaçınılmaz bir gerekliliktir.*” (Korkmaz, 2008: 31) ifadeleriyle dile getirir.

Her geçen gün metalaşan dünyanın esiri olan insanlar, egolarının esiri olarak görüntünün, hızlı tüketimin ve bencilliğin yer aldığı mekânlarda boy göstermeye başlar. Bunun sonucunda gerçek ve samimi duygu anlayışını yitiren insanoğlu kendine yeni yüzler edinmeye çalışır. Edinilen yüzlere insanlar o kadar çok bağlanır ki sahip olduğu yüzünü hatırlayamaz. Bunun sonucunda ise yozlaşma ve yabancılaşma toplumların en büyük sorunu haline gelir. “*Modern toplumlarda yaşamın ortak bir alanına dönüştürülmesi, insanların belirli merkez etrafında birleşmelerini sağlamıştır. Özellikle insanların yerleşim yerlerini bir yaşam alanı olarak kullanmaları, toplumun yabancılaşmasını sağlayan önemli etmenler arasında yer alır. Metalaşan insan, kendine ölü yaşam alanları yaratarak, toplumun kolektif olarak değerlerini yitirmesine neden olur.*” (Şahin, 2006: 266). Bu bağlamda yazar ise toplumun kolektif olarak değer yitirmesinin sonucunu öykünün başkişisi bağlamında ele alarak toplumsal bir çıkarım yapar. Bu çıkarımı da öyküde “*Her fani gibi övgü hesabı olan adam da göçüp gitti dünyadan.*” (Bir Övgü Hesabı, s.296) ifadeleriyle okuyucuya hissettirir.

Öykü “*Bir gün ağaç gibi yoğun bir adam kentin tek bankasına geldi ve ‘Bir övgü hesabı açtırmak istiyorum’ dedi.*” (Bir Övgü Hesabı, s.295) ifadesiyle başlar. Övgü hesabını açmak için görevli işleme başlar ve adam hesabın açılmasını bekler. Bu arada görevli adamın elleri ve gözlerine bakar. Adamın bir gözü kördür ve bir eli deliktir. Boyu ise mağrur bir kule gibi yükselir. İlginç bir giyim tarzı vardır. Bankanın önünde süslü bir aracı vardır. Adam normal insanlardan farklı olarak topluma ve ananeye uymayan kelimelerle konuşur. Görevli bu şekilde konuşan adamı tanıyamaz/tanımlayamaz. Sonunda adama övgü hesabı açılır ve bu âlemden göçene kadar adamın faizli vadeli hesabına övgü üstüne övgü yatırılır. Ağaç gibi yoğun adam dünyadan göçüp gittikten sonra övgü hesabı açılır ve hesabına bakılır. Adamın övgü hesabında oldukça şişkin bir sövgü bulunmaktadır. Bunun karşısında adam dehşete kapılır. Bu şekilde yazar öyküye son verir. Yazar, öyküyü kendi ağzından okuyucuya aktarır. Öykünün sadece iki yerinde diyalog bulunmaktadır. Öykünün başkişisi övgü

hesabı açtırmak isteyen ağaç gibi yoğun olan adamdır. Olayların merkezinde bulunan başkişinin kişisel özellikleri farklı bir üslûpla anlatılır. “*Boyu mağrur bir kule gibi yükselmmişti.*” (Bir Övgü Hesabı, s.295). Öykünün vaka birimleri ise aşağıdaki gibidir:

Vaka Birimi 1: Başkişinin bir gün övgü hesabı açtırmak için bankaya gelmesi.

Vaka Birimi 2: Başkişinin banka görevlisinin hesap açtığı sırada beklemesi.

Vaka Birimi 3: Başkişinin fiziki yapısının banka görevlisi tarafından dikkatle incelenmesi.

Vaka Birimi 4: Banka görevlisinin bu ilginç yapılı adamı tanıyamaması ve şaşırması.

Vaka Birimi 5: Banka görevlisinin övgü hesabını açması ve başkişinin tek söz etmeden bankadan çıkıp gitmesi.

Vaka Birimi 6: Başkişinin her fani gibi ölmesi.

Vaka Birimi 7: Yıllar sonra başkişinin övgü hesabına bakılmak istenmesi ve övgü yerine oldukça şişkin bir sövgü hesabının olması sonucunda dehşete düşülmesi.

Öyküde olay örgüsü kişilerin takındıkları maskeler neticesinden özünden uzaklaşp yabancılaşması sonucunda ortaya çıkacak durumları yansıtır. “*Yabancılaşma genel anlamıyla bir yabancılık veya başkaldırıdan ayrılık, başkalarıyla sıcak ilişkiler yoksunluğu duygusu. Yabancılaşma kişinin kendi benliğine veya benliğinin çeşitli kısımlarına yönelik olabileceği gibi başkalarına da yapılabilir.*” (Budak, 2003: 813). Bu yabancılaşma sonucunda toplum bireyleri tarafından tanımlanamayan bir tavır sergileyen insan ileride olumlu gördüğü birçok davranışın olumsuz olduğunu anlar. Ancak o vakitte geri dönüş imkânsızdır. Vaka başkişinin bankaya gelmesiyle başlar. Vakaların merkezinde olan başkişi vaka geçişlerini de sağlayan etkin güç konumundadır. Vaka birimlerinde aksiyon hareketini bulmak zordur. Öyleki öykü aynı aksiyon seviyesi ile başlar son ana kadar aksiyon seviyesinde değişim görülmez. Ancak yedinci vaka biriminde övgü hesabının yerine sövgü hesabının olduğunun fark edilmesiyle vaka aksiyonu yükselir. Ancak bu noktadan sonra da öykü sonlanır.

2.1.2. Çok Zincirli Olay Örgüsü

2.1.2.1. Sırlı Tuğlalar

Çok zincirli olay örgüsü, öykülerdeki vaka birimlerinin konu bütünlüğünü korumak şartıyla birbirinden ayrılıp öykü sonunda tek bir sonuca bağlanmasıyla oluşur. Çeşitli, çok zincirli olay örgüsünü “*Bu tarz olay örgüsü, kendi içinde birden fazla*

zincirden meydana gelir. Daha doğru bir ifadeyle, asıl vaka zinciri, kendi içinde birden çok dala ayrılır. Söz konusu dallar, zaman zaman birleşip tekrar ayrılabilirler.” (Aktaş, 2000: 63) ifadesiyle tanımlar. Şahin ise “*Çok zincirli olay örgüsü, öyküdeki entrik kurguyu sağlayan vaka halkalarının paralel olarak ayrılıp tekrardan birleşmesi yoluyla oluşur.*” (Şahin, 2006: 54) şeklinde tanımlar.

Sadık Yalsızuçanlar’ın öykülerinin genelinde çok zincirli olay örgüsü ile kaleme alınmış öyküler bulunur. Sadık Yalsızuçanlar’ın öykülerinde çok zincirli olay örgüsü genellikle ‘Sırlı Tuğlalar’, ‘Garip’, ‘Güzeran’ ve ‘Şehirleri Süsleyen Yolcu’ adlı öykü kitaplarında bulunur. Ancak yazarın tek zincirli olay örgüsü ile yazılmış öyküleri çok zincirli olay örgüsü ile yazılmış öykülere göre daha fazladır. Bu aşamada bizde yazarın öykü kitaplarındaki öyküleri çok zincirli olay örgüsü bakımından inceledik. Tespit ettiğimiz öyküleri kronolojik bir sıra ile işledik şimdi ise incelediğimiz öyküleri anlatmaya çalışalım.

Sadık Yalsızuçanlar’ın ‘Sırlı Tuğlalar’ adlı öykü kitabındaki ‘Bir Kulunu Çok Sevdim’ adlı öyküsü çok zincirli olay örgüsü ile yazılmıştır. Yazar, birçok öyküsünde olduğu gibi bu öyküsünde de toplumun aksayan yönlerinden olan eğitimsizlik ve töre cinayetini dile getirir. Öykü içerisinde toplumsal eleştirilerde bulunan yazar, bu eleştirilerini öykü kahramanları üzerinden yansıtır.

Yazar öyküde genç bir kızın âşık olmasını bu aşk sonucunda ise ev ahalisi tarafından verilen kararlarla kardeşi eliyle öldürülmesini konu edinir. Öykü 1990 yılının bir ramazan gecesini Doğu illerinin birinde geçer. Karakola gelen ihbar neticesinde İhram mahallesinde bir genç kızın kuyuya düştüğü haberi gelir. Polis memurları ve itfaiye erlerinin uzun uğraşları sonucunda kuyudan genç kıza ait birkaç çaput çıkar. Ancak genç kız kuyuda yoktur. Belli bir süre sonra kuyunun yanındaki ceviz ağacına iliştilmiş bir mektup göze çarpar. Mektupta “*Beni boşuna aramayın, İbrahim’in sevgisine bırakıyorum kendimi, kuyudan çıkaracağınız bedenim bir başkasına ait olmayı kabul etmeyecektir. Hatice*” (Bir Kulunu Çok Sevdim, s.116) yazar. Ancak Hatice’nin kur’an kursundan arkadaşı Sevim’in evine kaçtığı bir hafta içerisinde anlaşılır. Aile Hatice’yi alıp eve getirir ve Hatice’yi ellerinden ahırın tavanına asar. Aile meclisi toplanıp bir karar verir. Hatice ailesinin namusunu iki paralık ettiği düşünülür ve bunun cezası ise ölümdür. Hatice’yi öldürme görevi evin dedesi tarafından evin en küçük ferdi olan Mustafa’ya verilir. Mustafa ablasına doğrulttuğu namluyu iki defa ateşler ve ablasını öldürür. Bunun üzerine polis karakoluna İhram mahallesindeki evde

bir cinayet işlendiği haber gelir. Polis ve savcı olay yerine intikal ettiğinde evin en küçük ferdi Mustafa “*Ablamı ben öldürdüm*” (Bir Kulunu Çok Sevdim, s.117) der.

Mustafa mahkemeye sevk edilir ve İkinci Ağır Ceza Mahkemesi’ndeki son duruşmada Mustafa şu ifadeyi kullanır:

“*Ben ablama evden neden açıyorsun dedim. O ben artiz olacağım dedi. Sen bu lekeyi bize nasıl sürersin dedim. O, sürerim dedi sana ne dedi. Bunun üzerine çok kızdım. Duvardaki Tüfeği alarak iki kere ateş ettim.*” (Bir Kulunu Çok Sevdim, s.117)

Öykü Mustafa’ya kasten adam öldürmek suçundan on yıl ağır hapis verilmesiyle, Mustafa’nın babasının dağa hayvanlarının başına gitmesi, dedesinin ise Beypazarı’ndaki kiraathaneye gitmesiyle son bulur.

Yazar, öyküde kullandığı dili ve öykünün geçtiği yeri bilinçli olarak seçer. Öyleki günümüzde dahi yaşanan töre cinayeti, kadın cinayetleri ve kadına şiddet gibi olayların yaşandığı bölge ile öyküde geçen bölge tutarlılık gösterir. Bu olayların oluşumunda ise bu zamana kadar edinilen gelenek/görenek unsurları bu bölge insanının hayata bakış açısında önemli yer tutar. Gasset ise gelenek/görenek kavramları ile alakalı: “*Çevremizde bulunanlar yalnızca mineraller, bitkiler, hayvanlar ve insanlar değildi. Onlardan başka, bir bakıma hepsinden önce, görenekler denen başka gerçeklikler vardı. Onlar bizi doğduğumuz andan başlayarak dört bir yanımızdan sarıp sarmalar, kuşatırlar; sıkıştırır, baskı altına alırlar; içimize zorla aktarılır, yönetirler bizi; benliğimize sızar, tepesine değin doldururlar, oldum bittim tutsağı, kölesiyizdir onların.*” (Gasset, 2011: 175) ifadelerini kullanır. Öyküdeki kart karakter görevini üstlenen anne, baba, dede ve amca ise göreneklerin sonucunda meydana gelen kurallara tutsak olarak genç, körpe kızları olan Hatice’yi iki kurşuna kurban eder.

Ayrıca yazar öykü kahramanlarına yüklediği rol sonucunda öykü kahramanlarının eğitim seviyesini anlamada okuyucuya yardımcı olur. Öyküde Hatice’nin, kardeşi Mustafa’ya ‘Ben artiz olacağım’ ifadesini kullanması, bu karakterlerin yaşam standartlarını, eğitim seviyelerini ve hayata bakış açılarını algılamada okuyucuya mesajlar verir. Ayrıca öykünün konusuna bakıldığında toplumun âşık olma, artist olma gibi olaylara bakış açısını anlamada önemli mesajlar verir. Şimdi ise öykünün vaka birimlerini belirtelim:

Vaka Birimi 1: 1990 yılında İhram Mahallesi’nde bulunan karakola genç bir kızın kuyuya düştüğü haberi gelmesi ve polislerin olay mahalline gitmesi.

Vaka Birimi 2: İtfaiye erleri ve polis memurlarının kuyu içinde arama yapması sonucu Hatice'ye ait eşyalar bulması, fakat görevlilerin Hatice'nin cansız bedenine ulaşamaması.

Vaka Birimi 3: Hatice'nin kuyuya düşmediğinin anlaşılması üzerine ailenin kızını bir hafta araması sonucunda arkadaşı Sevim'in evinde bulması.

Vaka Birimi 4: Hatice'nin apar topar eve getirilmesi ve ahırın bir köşesinde ellerinin bağlanması.

Vaka Birimi 5: Aile meclisinin toplanması ve toplantı sonucunda Hatice'nin infazına karar verilmesi.

Vaka Birimi 6: Hatice'yi kardeşi aynı zamanda evin en küçük çocuğu olan Mustafa'nın dedesinin emriyle kırma tüfekte öldürmesi.

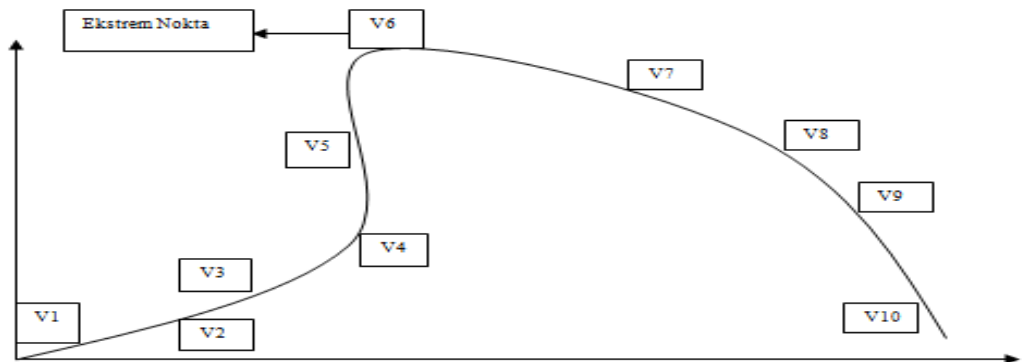
Vaka Birimi 7: Hatice'nin ölümüyle polislerin olay yerine gelmesi ve Mustafa'nın suçu kabul etmesi.

Vaka Birimi 8: Mustafa'ya kasten adam öldürmek suçundan on yıl ağır hapis cezası verilmesi.

Vaka Birimi 9: Hatice'nin öldürülmesi ve Mustafa'nın hapishaneye girmesinden sonra ev ahalisinden babanın dağa hayvanlarının başına, dedenin Beypazarı'ndaki kıraathaneye, amcanın da at arabasına dönmesi.

Öykünün ana karakterlerini Hatice ve Mustafa oluşturur. Bu karakterlerin dışında öyküde yer alan kişiler kart karakter görevi görür. Aslında kart karakterler öyküdeki ana karakterlerin hayatına direkt etki eder. Öyleki sevdiği adama varamayacağını anlayan Hatice aile korkusuyla evden kaçır. Aynı zamanda aile baskısı sonucu küçük kardeş Mustafa suçsuz olan ablasını öldürmek zorunda kalır.

Bu noktada ise öykünün etrik kurgusunu oluşturan vakaları şema üzerinde göstereyim:



Öyküde olaylar karakola ihbar gelmesiyle başlar ve bu aşamadan sonra vaka hareketi katlanarak artmaya devam eder. Aslında yazarın bu öyküsüyle diğer öyküleri kıyaslandığı takdirde ‘Bir Kulunu Çok Sevdim’ öyküsü aksiyon hareketi olarak yazarın diğer öykülerine oranla daha hareketlidir. Öykünün vaka aksiyonu birinci vaka biriminden beşinci vaka birimine kadar hareketlilik gösterir. Ancak altıncı vaka biriminde Mustafa’nın ablası Hatice’yi öldürmesiyle aksiyon en üst noktaya ulaşır. Sekizinci vaka biriminde aksiyon hareketi diğer vaka birimlerinde görülen hıza geri döner ve son vaka birimleriyle de aksiyon hızı en alt seviyeye ulaşarak etkisini kaybeder. Zaten bu noktadan sonra öykü sonlanır.

2.1.2.2. Garip

Yalsızuçanlar’ın ‘Garip’ adlı öykü kitabındaki ‘Savaşın Birinci Günü’ adlı öyküsü de çok zincirli olay örgüsü ile kaleme alınmıştır. Öyküde yazar İzmirli bir genç kızın evliliğini, ailesini ve yaşadığı sıkıntıları genç kızın damadının anlatımıyla okuyucuya sunar. Yalsızuçanlar, öyküde anlatım itibariyle kendini gizler. Anlatıcı rolünü asıl kahramanın damadına yükler. Anlatıcı vaka hareketinin gerçekleştiği mekânda bulunmamasına rağmen şimdiki zaman zarfının eki olan (-yor) ekini kullanarak olayları aktarır. *“Eşimin annesi İzmirli bir genç kızken üvey annesi tarafından 14 yaşlarında 50 yaş üstü Türk asıllı zengin bir ağaya eş olarak veriliyor. Adamdan 3 çocuk yapıyor. Kral ve ailesiyle ve çok önemli kişilerle tanışıyor. Beş sene sonra kocası ölüyor...”* (Savaşın Birinci Günü: 289). Yazar, bu şekilde bir anlatım tarzıyla kusur işler. Öyleki anlatıcının olayın merkezinde olmadan olayın merkezindeymiş gibi anlatım sergilemesi yapı bakımından kusur teşkil eder. Ayrıca öykünün vaka zamanı ile anlatma zamanı aynı değildir. Çünkü: *“Anlatma zamanı ile vaka zamanı arasında her zaman belli bir boşluk vardır. Zira önce olay olur, daha sonra anlatılır. Olmayan olayın anlatılması söz konusu olamaz. Anlatma zamanı ile vaka zamanı arasındaki boşluğun mesafesi, anlatıcının olaya yakınlığı, görme/bilme imkânları ve anlatma tercihlerine bağlıdır. Mesela; tanrısal bir güce sahip olan hâkim bakış açılı anlatıcı, itibari dünyadaki her şeyi anında görme, bilme, duyma hususunda çok geniş imkânlarla sahip olduğu için, anlatma zamanı ile vaka zamanı arasındaki boşluğu son derece küçültebilir. Hatta şimdiki zaman kipiyle olayları, anında anlatabilir. Bu durumda, iki zaman çizgisi arasındaki boşluğun kapandığı ve adeta çakıştığı görülür.”* (Çetişli, 2000: 76). Ancak incelenen öyküde tanrısal bir güce sahip

hâkim bakış açılı anlatıcı olmadığı için yazarın anlatıcıya kazandırdığı anlatıcı kimliği hatalıdır.

Yazar öyküsünde seçtiği konu itibariyle dönemin siyasi sorunlarına da değinir. Öykünün asıl kahramanlarından olan genç kızın İran-İrak savaşında yaşadığı sıkıntıları ve bu savaş sırasında Irak'ta yaşayan azınlık kesimin yaşadığı sıkıntıları dile getirir. *“İran savaşı çıkıyor. Yabancı asıllılar, Kürt ve Türkler en önde yollanıyor. İlk evliliğinden olan oğlu savaşın birinci günü bombayla öldürülüyor.”* (Savaşın Birinci Günü, s.290).

Öykü damadın kaynanasının 14 yaşlarında üvey annesi tarafından Irak'ta 50 yaşını geçkin zengin bir adamla evlendirilmesiyle başlar. Bu adamdan üç çocuğu olur. Kocasını 5 yıl sonra ölür. Kocasının ablası Arapça bilmemesinden faydalanarak onu kandırır ve bazı belgeler imzalatır. İmzaladığı belgeler neticesinde Bağdat'ta sokakta yapayalnız kalır. Kraliyet ailesinden önceden tanıştığı bir bakan ona sahip çıkar. Özürlü çocuklarını eğiten bir okulda iş bulur. Çalıştığı yerde Lübnan asıllı bir pilotla evlenir. Bu eşinden de üç çocuğu olur. Daha sonra Bağdat'ta Irak Radyosu'nun ilk Türkçe yayınında spiker olarak çalışmaya başlar ve orada yaşayan Türkler arasında çok meşhur olur. Irak'ta Saddam ve Baas rejiminin gelmesiyle hayatları alt üst olur. Yabancı olmalarından ötürü Iraklılar tarafından fişlenip ailesi sık sık taciz edilir. İran savaşı çıkar ve savaşın ilk günü eski kocasından olan ilk oğlu öldürülür. İkinci oğlu ise üç kez vurulur ve Kürt bölgesinden Türkiye'ye kaçırılır. Savaş nedeniyle her gün evleri bombalanır ve en küçük kızı depresyona girer. Kızı aynı zaman da öykü anlatıcısının karısıdır. Saddam'ın yeğeni kızıyla evlenmek ister ve aileye yurt dışına çıkma yasağı getirilir. Saddam'dan bizzat çıkıp tedavi olması için Türkiye'ye tatile gitmek için izin alır. Genç kadın ailesini alıp Türkiye'ye kaçır ve bir daha da geri dönmez. Kadının pilot olan kocası Irak'ta bulunan evlerini satıp paraları alır ve tam Türkiye'ye ailesinin yanına geleceği sırada ihbar edilir ve orada yakalanıp idam edilir. Kadının kafasından vurulan oğlu Kanada'da bir İtalyan ile evlenir ve mühendis olarak çalışır. Diğer iki kızı ve kendisi de İsveç'te yaşar. En küçük kızı da anlatıcı kişi olan karakter ile Türkiye'de yaşar.

Öyküde birden çok karakter rol alır. Ancak öykünün ana çekirdeğini oluşturan karakterler genç kadın, genç kadının en küçük kızı ve öykünün anlatıcısı da olan en küçük kızın kocasıdır. Bu karakter dışında öyküde kart karakter rolünde onlarca kişi

vardır. Bu kişiler öykünün vaka hareketine gerektiği yerde destek olur ve görevini tamamladıktan sonra bir daha öykünün akışında yer almaz.

Öykünün merkez karakterlerinden biri olan genç kadını diğer iki karakterden ayırmak gerekir. Zira öykünün büyük bir bölümünü bu karakter kaplar. Yazar, öyküde geçen savaşın sıkıntılarını ve yaralarını kadın ve kız çocukları üzerinden anlatır. Çünkü yazar günümüz dünyasında kadın ve çocukları yukarı sayfalarda da dile getirdiğimiz üzere acının ve ıstırabın sembolü olarak görür. Öyküde vaka hareketinin olduğu coğrafyaya da bakıldığında savaş ve baskı rejiminden ya kadınlar ya da kız çocukları en fazla zararı görür. Ayrıca yazar öyküde yer alan karakterlerin isimlerini okuyucuya aktarmaz. Öyküde sadece yer adları, Saddam ve Bass rejimleri gibi ifadeler yer alır. Bu nedenle öykü tahlili yaparken “genç kadın, genç kız, damat, zengin koca ve Lübnan asıllı pilot” gibi ifadelerle karakterlere kimlik kazandırılmaya çalıştık. Bu ifadelerden sonra öykünün vaka birimleri ise aşağıdaki gibidir:

Vaka Birimi 1: Öykünün en önemli karakteri olan genç kadının İzmirli bir genç kızken üvey annesi tarafından 14 yaşlarında 50 yaş üstü Türk asıllı zengin bir ağaya eş olarak verilmesi.

Vaka Birimi 2: Genç kızın evlendiği adamla Bağdat'ta yaşaması ve üç çocuk doğurması.

Vaka Birimi 3: Genç kızın kocasının ölmesi ve kocasının ablası tarafından Arapça bilmediği için kandırılıp bazı kâğıtlar imzalaması sonucunda çocuklarını da alamadan dışarıya atılması.

Vaka Birimi 4: Genç kadına kraliyet ailesinden bir bakanın sahip çıkıp iş bulması, genç kadının çalıştığı yerde Lübnan asıllı bir pilotla tanışıp evlenmesi ve bu pilottan da üç çocuk sahibi olması.

Vaka Birimi 5: Genç kadının Bağdat Radyosu'nda ilk Türkçe yayına başlaması ve bölge halkı tarafından tanınıp, sevilmesi.

Vaka Birimi 6: İran ile Irak arasında savaş çıkması sonucunda aile düzenleri bozulması, yabancı olmaları dolayısıyla Irak hükümeti tarafından fişlenip sık sık taciz edilmeleri.

Vaka Birimi 7: Savaşın ilk günü ilk kocasından olan oğlunun öldürülmesi ve ikinci oğlunun da üç defa vurulması sonucunda Kürt bölgesinden Türkiye'ye kaçırılması, öykünün diğer önemli karakterlerinden olan kadının en küçük kızının depresyona girmesi.

Vaka Birimi 8: Saddam'ın yeğenin genç kızla evlenmek istemesi ve bu yüzden aile yurt dışına çıkma yasağı getirilmesi.

Vaka Birimi 9: Genç kadının bizzat kendisi Saddam'ın yanına çıkıp Türkiye'ye gidip tedavi görmek için izin alması ve Türkiye'den bir daha geri dönmeleri.

Vaka Birimi 10: Genç kadının pilot kocasının Irakta bulunan üç evini satması ve Türkiye'ye karısı ve çocuklarının yanına kaçarken ihbar edilmesi ve bunun sonucunda idam edilerek öldürülmesi.

Öyküdeki vaka birimlerinin büyük bir bölümünü yukarıda da görüleceği üzere tek karakter oluşturur. Ancak öykünün akışına direkt etki eden karakterler de mevcuttur. Öykünün vaka aksiyonu genç kızın 14 yaşında Türk asıllı zengin bir adamla evlendirilmesiyle başlar. Yalsızuçanlar, vaka aksiyonlarında geçişleri sağlayarak vaka birimleri arasında bağlantı kurar ve bu sayede konu bütünlüğünü sağlamış olur. Vaka birimleri içinde kopuş olmaz. Öykü kronolojik düzen içerisinde ele alınır. Vaka birimleri içerisinde vaka aksiyonunu artıran bölümler bulunmaktadır. Yazar, aksiyon hareketini de belirli düzeyde artırıp azaltarak okuyucuyu gerçekleştirecek olan vakalara önceden hazırlamak ister. Bu sayede okuyucunun merak duygusunu canlı tutup öykünün de daha akıcı okunabilmesini sağlar. Ayrıca yazar öyküde öykü kahramanlarının isimlerini belirtmeyerek gizem bir hava yaratmaya çalışır.

Öykünün birinci vaka biriminden altıncı vaka birimine kadar vaka aksiyonu belirli bir düzeyde artarak tezahür eder. Ancak altıncı vaka biriminden itibaren aksiyon net bir şekilde artar ve hareketlilik hız kazanır. Altıncı vaka biriminde aksiyonu artıran en önemli unsur Irak ile İran savaşının çıkmasıdır. Öyleki savaşın çıkmasıyla birlikte öyküdeki kahramanların hayatları alt üst olup hayatları normal akışın dışına çıkar. Ayrıca öykünün vaka aksiyonu savaştan sonra farklı bir yol seyrederek savaşın yol açtığı etkenler ışığında yol alır. Öyküdeki vaka aksiyonu bu aşamadan sonra artarak onuncu vaka biriminde genç kadının Lübnan asıllı pilot kocasının Irak'ta bulunan üç evini de satıp Türkiye'ye döneceği sırada ihbar edilip asılması olayı sonucunda en üst noktaya ulaşır. Bu sayede öyküdeki vaka aksiyonu en üst seviyede sonlanmış olur. Yazarın nicelik olarak az ancak nitelik olarak etkili bir öykü yazdığı fikrini bu çözümlemenin sonunda belirtmek gerekir.

2.1.2.3. Güzeran

Sadık Yalsızuçanların 'Güzeran' adlı öykü kitabındaki 'Güzellik ve Aşk' adlı öyküsü de bu bölümün başlığını oluşturan çok zincirli olay örgüsü ile yazılmıştır. Öykü

konu, işleniş, karakter, karakter isimleri, imgeler ve söz sanatları bakımından yazarın en değerli ve en farklı öykülerinden biridir. Yazılış yöntemi olarak da farklılık arz eden bu öykü vermek isteği mesaj itibari ile de çok net ve anlaşılırdır.

Öyküde yazar birçok kişinin hayatı boyunca elde etmeye çalıştığı güzellik ve aşkın öyküsünü ete kemiğe büründürerek anlatır. Bu öykü aşkın, tutsaklığın, imkânsızlığın öyküsüdür. Öykü aslında günümüz dünyasının değer verdiği madde/meta kavramlarına bir eleştiri mahiyetindedir. Öyleki öyküde yer alan yer ve karakter isimleri bizi bu fikirde mutabık kılar. “*İtfaiye Meydanı’ndan Ulus’a çıkan, iki yanında resmi ve özel bankaların yönetim ve şube binaları yükselen caddeye yetmiş dört yıl önce Tekke yokuşu deniyordu.*” (Güzellik ve Aşk, s.455). Aslında bu alıntı bile bütün öykünün ana fikrini ortaya koymada yeterlidir. Değişen dünya ile beraber kaybedilen değerler ve bu değerlerin yerine geçen maddeler...

Yazar, hayatı boyunca edindiği felsefe ile geçmişe sınıksız bağlıdır. Yaşadığı dünyada iyiyi güzeli hep kendi geçmiş yaşantısında arar. Bunun sonucu olarak günümüz dünyasının eksiklikleri, yitik değerleri yazarın eleştiri sahasının malzemeleri olur. Her dönem varlığını devam ettiren ve insanoğlunun değer verdiği en önemli kavramlardan olan güzellik ve aşkın günümüzde değer bulma şekli geçmişe nazaran farklılık arz eder. Ayrıca geçmişin derinliklerinde yer kaplayan manevî aşkın temsilcilerine verilen değer, bu değer üzerine inşa edilmeye çalışılan maddi aşk ve güzellik yazarın bu öyküdeki yergi sahasını oluşturur.

Lekesiz yazarın öykülerinde takındığı üslûp ile alakalı “*Sadık Yalsızuçanlar, geleneksel alegorik hikâye türünün günümüzde yaşatmaya çalışıyor. Kullandığı metaforların açılımını yapmak için geleneksel kültür kodlarını ve özellikle Risale-i Nur’lardaki temsili hikâyelerdeki metaforları bilmek gerekiyor. Kendisine göre oluşturduğu anlam dünyasında, geçmişle bağlantılı bu metaforlarla insanın varoluş sorunsalını irdeliyor.*” (Lekesiz, 2001: 285). İncelediği bu sorunsallar neticesinde yazar kendi fikrini dile getirir. Ortaya koyduğu sorunsallarla alakalı da eleştirilerini yapmaktan çekinmez.

Güzellik ve aşk adlı öykü “*Aşk, güzelliği bir nisan ikindisi, gül kokuları ve ney nağmelerinin sarhoşluğuyla kendilerinden geçmiş Mevlevilerin tekke yokuşundaki sema zikirlerinden sonra görmüş ve gözlerindeki büyüye esir olmuştu.*” (Güzellik ve aşk, s.455) ifadesiyle başlar. Yalsızuçanlar, öyküde yaşanan olayların ne zaman yaşandığına dair okuyucuya ipuçları verir. Ancak öyküde kesin bir tarih yer almaz.

“Henüz Zülfazıl’ın solfasol, Hacı Bayram-ı Veli’nin bir müridinin adına izafeten Ahi mesut denilen yerleşim biriminin Etimesgut olmadığı ve üç Mevlevi dergâhı, iki nakşi, bir kadiri, bir de rubai tekkesinin bulunduğu tepede ikindi namazı sonrası dervişler gül bahçesine dağılır, efil efil esen rüzgâra karşı ney üflerlerdi.” (Güzellik ve aşk, s.455). Yukarıdaki alıntıda geçen ‘Zülfazıl’ ifadesi fazilet, erdem anlamlarına karşılık gelir. ‘Solfasol’ ise müzik alanında nota birimlerine karşılık gelir. Hacı Bayram-ı Veli’nin doğup büyüdüğü bir semt olan Zülfazıl, günümüzde Solfasol Mahallesi olarak bilinir. Yazar, mana olarak kudret belirten bir ifadenin günümüzde nota birimleri ile anılmasını eleştirir. Bu değişim aslında toplumsal yozlaşmanın/yabancılaşmanın neticesinde ortaya çıkar. Toplumun yabancılaşmasında ise Kapitalist sistem en etkili araçtır. Çünkü *“Kapitalist sistemin üretim şekli nedeniyle insan, korkak ve yabancılaşmış bir hale gelmektedir. Çünkü bu sistem, bireyin onların karşısında kendini aciz ve çaresiz hissettiği, giderek büyüyen ekonomik ve bürokratik devler yaratmaktadır. Bu durumda da bireyler toplumsal oluşumlara aktif olarak daha az oranda katılabilmektedir. Bu sistem içerisinde korkak bir hale gelen insanın tek çaresi de tüketmektir. Bu yolla insan pasifliğe yöneltilmekte ve dünyada hiçbir şeyi aktif olarak yaşayamamaktadır.* (Fromm, 2004: 66-67). Bunun sonucunda insanlığın değer verdiği manevî hayat ve manevîyat çeşitli şekillerde değişime uğrayarak zarar görür.

Öyküde aşk dış kapıya inen yolu kesen patıkaya yürürken ahşap bir yapının penceresinden bakan ela gözlerin ağına takılır. Bu gözler karşısında kendinden geçen aşk güzelliğe günlerce yalvarır ayaklarına kapanır ama nafiye. Esaretin ne kadar zor ve günah olduğunu anlatmaya çalıştıysa da fayda etmez. Aşk, günlerce güzelliğin kapısının önünde sabahlar. Gözyaşlarıyla mektup yazar ama kar etmez. Aşk, *“Yüreğinden damlayan kanı mürekkep yapıp, ben seni bulmaya ümitli ve azimliyim diye yazarak bir ceylan derisiyle haber gönderdi. Güzellik’ten kısa bir cevap geldi. Ben namuslu bir kadını, adımı kötüye çıkarmasın, peşimi bıraksın.”* (Güzellik ve Aşk, s.456). Aşk bunun üzerine tekrar mektup yazar ama istediği cevabı bir türlü alamaz. Anlatılana göre haberci güzelliğe aşktan gelen mektubu vermeye gittiğinde aşkla birleşmeye niyetli olmayan güzellik, iki gözünü çıkarır ve gümüş bir kaba koyarak üstünü örter. Bir de not ilâştirerek haberci ile gönderir. Haberci mektup ile gümüş kabı aşka verdiğinde aşk mutluluktan bayılır. Ayıldığında mektubu okuyan aşk *“Eğer muradınız gözlerimse ben onlardan usandım, size armağan ediyorum...”* (Güzellik ve Aşk, s.456) ifadesini görünce ağlamaya başlar ve mektubun devamını okuyamaz ve kırk gün sonra

kederinden ölür. Aşk'ı Hacı Bayram Camii'nden inince Maliye Bakanlığı'nın Gelirler Genel Müdürlüğü'nün bulunduğu neoklasik yapıya inen sokağın bir yerine, Güzellik'i ise az aşağıdaki İş Bankası Ulus şubesinin bulunduğu binanın yerine defnedilir ve başlarına gül ağacı dikilir ve öykü sona erer.

Öykünün son kısmı yazarın düşüncelerini anlama ve aktarmada önem arz eder. Çünkü metalaşan dünyada aşkın yerini alan para, yalan ve düzenbazlık gibi kavramların ortaya koyduğu yeni bir hayat şekli yazar tarafından eleştirilir. Aşkın Hacı Bayram Camii'nden inerken Maliye Bakanlığı'nın Gelirler Genel Müdürlüğü'nün bulunduğu bir yere defnedilmesi tesadüfi bir durum mudur? Bizce değildir. Çünkü yukarıda zikredilen bakanlık ve bakanlığa ait genel müdürlük insanoğlunun esiri olduğu maddenin en önemli halkası olan paranın işlendiği, yönetildiği kurumdur. Yazar, Sağlık Bakanlığı, Turizm Bakanlığı gibi kurumları örnek veremez miydi? Mesaj verme kaygısı taşıyan yazar Maliye Bakanlığı ifadesini kullanarak madde/para meta bağımlısı insan ilişkisini yansıtır. Yalsızuçanlar, aynı düşünceyi 'Güzellik'i ise az aşağıdaki İş Bankası Ulus şubesinin bulunduğu binanın yerine defnedilir' ifadesini kullanarak yansıtır.

Sevginin yerine maddeyi koyan insan yalnızlaşp maddenin esiri haline gelir. Bunun sonucunda manevî değerlerini yitiren insan zamanla hayata tutunamaz ve "tutunamayanlar" sürüsüne dâhil olur. İkinci namazı sonrası dervişler gül bahçesine dağılıp, efil efil esen rüzgâra karşı ney üfleyen dervişlerin bulunduğu yerde şimdilerde sabahtan akşama kadar sırada bekleyen, havale yapmak için kuyruk tutan kredi borcunun son taksitini ödemek için dert yanan, ev ve arabasını krediyle alıp ödeyemeyen ve bunun sonucunda evine haciz gelen insan yığını bulunur. Aşkın, manevî dünyanın bağımlısı olan gönül insanlarının yerini paranın maddenin esiri olan gönül yoksunu kişiler alır. Öyküye dair yaptığımız bu çözümlerden sonra şimdide öykünün vaka birimlerini belirterek çözümlmeye devam edelim:

Vaka Birimi 1: Aşkın, güzelliği bir nisan ikindisi, gül kokuları ve ney nağmelerinin sarhoşluğuyla kendilerinden geçmiş Mevlevilerin tekke yokuşundaki sema zikirlerinden sonra görmüş ve gözlerindeki büyüye esir olması.

Vaka Birimi 2: Henüz Zülfazıl'ın solfasol, Hacı Bayram-ı Veli'nin bir müridinin adına izafeten Ahi mesut denilen yerleşim biriminin Etimesgut olmadığı ve üç Mevlevi dergâhı, iki nakşi, bir kadiri, bir de rubai tekkesinin bulunduğu tepede ikinci namazı sonrası dervişler gül bahçesine dağılıp, efil efil esen rüzgâra karşı ney üflemesi.

Vaka Birimi 3: Aşk'ın dışkapı'ya inen yolu kesen patıkaya yürürken ahşap bir yapının penceresinden bakan ela gözlerin ağına takılması.

Vaka Birimi 4: Ela gözler karşısında kendinden geçen aşkın güzelliğe günlerce yalvarıp ayaklarına kapanması ve güzelliği evinin önünde günlerce ayrılmaması.

Vaka Birimi 5: Aşkın Gözyaşlarıyla mektup yazıp 'Yüreğinden damlayan kanı mürekkep yapıp, ben seni bulmaya ümitli ve azimliyim' diye yazarak bir ceylan derisiyle haber göndermesi ve Güzellik'ten 'Ben namuslu bir kadını, adımını kötüye çıkarmasın, peşimi bıraksın' cevabını almasıyla yıkılması.

Vaka Birimi 6: Aşk'ın aldığı cevap üzerine tekrar mektup yazması ama istediği cevabı bir türlü alamaması.

Vaka Birimi 7: Habercinin güzelliğe aşktan gelen mektubu vermeye gitmesi, aşkla birleşmeye niyetli olmayan güzelliğin, iki gözünü çıkarıp ve gümüş bir kaba koyarak üstünü örtmesi ve 'Eğer muradınız gözlerimse ben onlardan usandım, size armağan ediyorum' notunu ilişitirerek haberci ile göndermesi.

Vaka Birimi 8: Mektubu okuyan aşk ağlamaya başlaması ve mektubun devamını okuyamayıp kırk gün sonra kederinden ölmesi.

Vaka Birimi 9: Aşk'ın Hacı Bayram Camii'nden inince Maliye Bakanlığı'nın Gelirler Genel Müdürlüğü'nün bulunduğu neoklasik yapıya inen sokağın bir yerine, Güzellik'i ise az aşağıdaki İş Bankası Ulus şubesinin bulunduğu binanın yerine defnedilmesi ve başlarına gül ağacı dikilmesi.

Öykünün vaka birimlerini oluşturan karakterler aşk, güzellik ve habercidir. Ancak öykünün ana karakterleri aşk ve güzelliktir. Yazar, öyküde "Kişileştirme" sanatını kullanarak bu iki kavrama insani değerler kazandırır. Aynı zamanda yazar aşk ile güzellik arasındaki mektup alış verişinden aracı görevi görür. Haberci öyküde çok fazla yer kaplamaz. Ancak vaka aksiyonunun yükselmesine önemli bir katkı sağlar. Yazar, öyküde belirli bir zaman dilimi kullanmaz. Ancak nisan ikindisi, Zülfazıl'ın solfasol, Hacı Bayram-ı Veli'nin, Etimesgut olmadığı zamanlar gibi ifadelerle okuyucuya öykünün geçtiği zaman ile alakalı ipuçları verir. Yazarın kullandığı yer isimlerinden de öykünün Ankara'da geçtiği anlaşılır.

Öyküde vaka aksiyonu aşkın, güzelliği bir nisan ikindisi, gül kokuları ve ney nağmelerinin sarhoşluğuyla kendilerinden geçmiş Mevlevilerin tekke yokuşundaki sema zikirlerinden sonra görmesiyle başlar. Yalsızuçanlar, vakalar arası geçişleri başarıyla uygulayarak öyküde bütünlüğü ve akıcılığı sağlar. Vaka aksiyonu yedinci vaka birimine

kadar aynı çizgide seyrini sürdürür. Ancak yedinci vaka biriminde aşkla birleşmeye niyetli olmayan güzelliğin, iki gözünü çıkarıp ve gümüş bir kaba koyarak üstünü örtmesi ve ‘Eğer muradınız gözlerimse ben onlardan usandım, size armağan ediyorum’ notunu ilişitirerek haberci ile göndermesi ile vaka aksiyonu hareketlenir vee akabinde seyreden sekizinci vaka biriminde mektubu okuyan aşkın ağlamaya başlaması ve mektubun devamını okuyamayıp kırk gün sonra kederinden ölmesi ile aksiyon en üst noktaya ulaşır. Bu bölüm öyküde dramatik aksiyonu en yüksek olan bölümdür. Vaka aksiyonu dokuzuncu bölümde Aşk’ın Hacı Bayram Camii’nden inince Maliye bakanlığı’nın Gelirler Genel Müdürlüğü’nün bulunduğu neoklasik yapıya inen sokağın bir yerine, Güzellik’i ise az aşağıdaki İş Bankası Ulus şubesinin bulunduğu binanın yerine defnedilmesi ve başlarına gül ağacı dikilmesi olayı ile sonlanır.

2.1.2.4. Şehirleri Süsleyen Yolcu

Sadık Yalsızuçanlar’ın ‘Şehirleri Süsleyen Yolcu’ adlı öykü kitabındaki ‘Riyad’ öyküsü çok zincirli olay örgüsü ile yazılmıştır. Yalsızuçanlar, bu öyküde baba/kayınpeder Kamil Baba, anne/gelin Necla ve Necla’nın ilk çocuğu Riyad ile bu karakterlerin yaşamında kart karakter konumunda olan insanların öyküsünü anlatır. Yazar, öykünün anlatım görevini, öykünün kahramanlarından olan Necla’ya verir. Necla olayları ben anlatıcı anlatım şekliyle anlatır. *“Necla, Kamil Dede’nin oğlu Abdurrahman’la evlendiği günlerden, dört çocuğunun ergin yaşa ulaştığı günlere, üç kuşaklık bir zaman dilimini (gaz lambalı günlerden videolu günlere yaklaşık elli yılı), hatırlamalar, çağrışımlar eşliğinde nakleder; öyküleme zamanı da ‘Her gün doktorlar geliyor evimize. Ne olup bittiğini anlamıyorum.’(Riyad, s.196) sözüne göre onun ihtiyarlık günlerine denk düşer.”* (Lekesiz, 2001: 306). Bu ifade anlatıcı kişinin Necla olduğuna dair bir örnek durumundadır

Öyküdeki anlatıcı Necla olduğundan vaka kurgusunu da Necla belirler. Öyküde Necla Kabil Baba, Riyad ve kendi hayatını betimleyerek anlatır. Öykü Kamil Baba’nın hayatının anlatımıyla başlar.

Öykü ile alakalı genel açıklamalardan sonra bu aşamada öykünün vaka birimlerini tespit edelim:

Vaka Birimi 1: Kamil Baba’nın heybetli görünümlü misafirlerinin kış sert çetin zamanlarında evine misafir olması ve Kamil Baba’nın misafirleriyle beraber zikir etmesi.

Vaka Birimi 2: Kamil Baba'nın oğullarının iktisattan söz ettiklerinde Kamil Baba'nın gelini Necla'dan kendisini bahçeye götürmesini istemesi ve gelinin kendisiyle konuşmasını istemesi.

Vaka Birimi 3: Kamil Baba'nın savaş yıllarında bir süre Doğu cephesinde savaşması ve savaş yıllarına dair anılarını kimseye paylaşmadan dağlarda münzevi ağlaması.

Vaka Birimi 4: Bir gün Kamil Baba'nın evinin bahçesinde yere yığılması ve yerde kıvranırken gelini Necla'ya doğacak çocuğunun adını dedesinin adı olan Riyad'ı koymasını istemesi ve bir saat sonra dünyaya gözlerini kapaması.

Vaka Birimi 5: Necla kocası Abdurrahman ve oğlu Riyad ile beraber kayınpederinin ölümünden iki yıl sonra kayınvalidesini küçük oğlu ile bırakarak başka bir eve taşınması.

Vaka Birimi 6: Necla'nın Riyad'dan sonra ikisi kız biri oğlan olmak üzere üç çocuğu daha olması.

Vaka Birimi 7: Necla'nın dayısının oğlu olan Yaşar'ın Almanya'dan video getirmesi ve Necla'nın küçük çocuklarının bu oyunun başından ayrılmaması.

Vaka Birimi 8: Riyad'ın ailesinin beklemediği bir anda üniversite sonucunu getirmesi ve birkaç hafta içinde üniversite eğitimi almak için baba evi olan Malatya'dan ayrılması.

Vaka Birimi 9: Riyad'ın gittikten sonra yazdığı ilk mektupta babasına tembel peder ifadesini kullanması.

Vaka Birimi 10: Riyad, babasını dedesi gibi protesto ederken ağabeyinin kendisini boşluğa bırakması.

Vaka Birimi 11: Bir Cuma günü Necla'nın evinin bahçesine çıkması ve Oğlu Riyad'ın kısa bir süre gelip kayınpederiyle dizdize oturup çay içeceklerini düşünmesi ve sevinçten öleceğini hissetmesi.

Öykünün vaka birimlerinden de anlaşılacağı üzere öykünün vaka kurgusu üç kahraman üzerine kurulur. Öykü, Kamil Baba'nın öyküsü ile başlar. Daha sonra Necla'nın öyküsüne dönüşür. Son olarak da Riyad'ın hayatı, hayata ve düzene bakış açısının anlatımıyla sonlanır. Ancak bu kahramanların vaka kurgusunun merkezinde Necla yer alır. Çünkü vakanın anlatıcı kişisi Necla olduğu için olayların merkezinde vakaları yönlendiren, şekillendiren kişi olarak da Necla karşımıza çıkar.

Öyküde Necla olmasaydı biz ne Kamil Baba hakkında bir bilgiye ne de Riyad hakkında bir bilgiye sahip olabiliriz. Bu nedenle olayları yönlendiren yapılandıran kişi olarak Necla diğer iki karakterden farklı bir konumda durur.

Öyküde üç karakterinde ayrı rolleri vardır. Yazar, okuyucuya vermek isteği mesajı bu üç karakteri esas alarak vermeye çalışır. Kamil Baba öyküde ulaşılması gereken ideal noktadır. Öyküdeki karakterler Kamil Baba'nın ışığı altında aydınlanır ve doğru yolu bu ışık sayesinde bulmaya çalışır. Aslında Kamil Baba bozulan düzen içerisinde geleneğe bağlı kalan ve yeni düzene karşı duran bir tutumu sergiler. Kamil Baba onun içindir ki yeni düzene ayak uyduran oğlu Abdurrahman'a '*Mirasyedi*' ve '*Yaramaz Çocuk*' (Riyad, s.195) gibi ibareler kullanır.

Öyküde Riyad ise yeni düzene karşı çıkan, toplumun olumsuz ve aksayan yönlerini eleştiren, geleneğe ve geçmişe sınıksız bağlı olup dedesi Kamil Babanın izi ve ışığını takip eden bir karakter hüviyeti kazanır. Riyad'ın bu karakter yapısı onu ailesinden üstün kılan bir özellik olarak okuyucuya yansıtılır. Korkmaz'a göre "*Aile ve ebeveynler, bireyin, tarihselliğini sağlayan değerler dizgesine sağlıklı bir şekilde tutunmalarını sağlar. Yaşamın bir taslağı, aile ortamında sevgiyle pratik edilerek çocuğun sosyalleşmesi ve rolüne hazırlanması sağlanır. Böyle bir ortamda yetişen çocuk sorumlu, başarılı ve yaşama sevgisiyle dolu olur.*" (Korkmaz, 2008: 171). Öyküde de dedesinin gölgesi altında yetişen Riyad kendisine ve topluma karşı sorumluluklarının farkında olan üniversiteyi kazanmış başarılı biridir. Riyad'ın aksine toplumun bozulmuş düzeni içerisinde yer alan ailesi, diğer çocuklarını iyi yetiştiremez ve çocukları toplumun kirli düzeni içerisinde yitip bir karakter olarak kalır. "*Riyad, babasını dedesi gibi protesto ederken, ağabeyi boşluğa bıraktı kendini. Her gün doktorlar geliyor evimize. Ne olup bittiğini anlamıyorum. Çocuklar videonun başından kalkmıyor.*" (Riyad, s.195).

Öyküde vaka birimlerine bakıldığında vaka birimleri arasında konu bütünlüğü olmadığı göze çarpar. Yalsızuçanlar, bunu bilinçli yapar. Olaydan olaya geçiş yapan yazar okuyucunun kafasında bir kargaşa oluşturmak ister. Aslında bu öykü de bir kargaşanın öyküsü değil midir? Öyküdeki vaka aksiyonu sekizinci vaka birimine kadar normal akışında devam eder. Ancak Riyad'ın ailesine mektup yazmasıyla aksiyon artar ve son vaka birimine kadar aksiyon katlanarak devam eder.

2.1.3.Helezonik Olay Örgüsü

Helezonik olay örgüsü Sadık Yalsızuçanlar'ın öykülerinde en az olarak kullandığı olay örgüsüdür. Yalsızuçanlar, öykülerinde gizemli bir hava yaratmak istediğinde bu yöntemi tercih eder. Yazar, öykülerinde bir ana çerçeve ve alt çerçeveler oluşturarak vakalar arası bağlantıyı sağlar. Bu sayede konular arasında kopukluğu önleyerek iki ayrı olayı bir öyküde işler. *“Bu tür olay örgülerinde, bir öncekinde olduğu gibi(çok zincirli olay örgüsü) dallanma değil, birden çok vaka zincirinin iç içe geçmesi söz konusudur. Bir anlamda hikâye içinde hikâye, oyun içinde oyun. En dışta bir vaka zinciri(çerçeve vaka), bunun içinde de bir başka vaka zinciri veya zincirleri(iç vaka veya vakalar) yer alır. Bunlardan hangisinin önemli olacağı veya mesajın hangisine yükleneceği, yazarın tercihinin bağlıdır.”* (Çetişli, 2000: 63-64).

Helezonik olay örgüsünde çerçeve vaka oluşturmak yazarın asli görevidir. Bu çerçeve vakanın içerisine alt çerçeve vakalarda yerleştirmek zorundadır. Çalışmamızın bu kısmında yazarın ‘Gerçeği İnciten Papağan’ adlı öykü kitabında yer alan ‘Doğu Batı Divanı’ adlı öyküsünü inceleyeceğiz. Ayrıca yazarın ‘Sırlı Tuğlalar’ adlı öykü kitabındaki ‘Öykü Satan Adam’ adlı öyküsü de helezonik olay örgüsü ile yazılmıştır. Yazarın bütün eserlerinde helezonik olay örgüsü ile yazılmış öykü olmadığından var olan öykü kitaplarının içinde belirli bir kronolojik düzen bulunmamaktadır.

2.1.3.1. Gerçeği İnciten Papağan

Sadık Yalsızuçanlar'ın ‘Gerçeği İnciten Papağan’ adlı öyküsündeki ‘Doğu Batı Divanı’ adlı öyküsü helezonik olay örgüsü ile yazılmıştır. Öykünün entrik kurgusunu adı belli olmayan kahraman ile bu kahramanın gizli bilimlerle uğraşan hukukçu dostu oluşturur. Öykünün içinde ikinci ayrı bir öykü de yer alır. O da başkişinin anlatmış olduğu Batılı bir şahin ile Doğulu kartalın öyküsüdür. Yalsızuçanlar, öykünün merkezine başkişiyi yerleştirir. Ayrıca anlatıcı kişi olarak da başkişiyi belirler. Ancak başkişinin anlatmış olduğu öykü ise kendi içinde ayrı bir yere sahiptir. Bu öyküyü de kendi içerisinde değerlendirmek gerekir. Bu iki öykünün ortak noktasını yazar çok iyi belirler.

Yazar ikinci öykü ile alakalı oluşturduğu çerçeveyi birinci öykünün içine dâhil eder. Böylece birbirinden kopuk görünen bu iki öykü bir noktada buluşur. Aktaş'ın da ifade ettiği gibi *“Vaka halka zincirleri veya iç içe girmiş vakalar arasındaki münasebetleri düşünmek, vaka zincirlerinin hangi noktalarda niçin ve nasıl*

birleştiklerini izah etmek araştırmacıya düşer.” (Aktaş, 2000: 74). Bizde bu vaka birimlerinin niçin bu şekilde birleştiğini bulmaya çalışacağız.

Yalsızuçanlar, bu öyküde diğer öykülere nazaran vaka zamanını belirtmekten çekinmez. Zira yazar öykülerinin genelinde tarih, zaman gibi ifadeleri net bir şekilde dile getirmez. Bu öykü de ise yazar *“Bu öyküyü bindokuzyüzdoksanbir temmuzunun on birinci gecesi, gizli bilimlerle uğraşan hukukçu dostumdan dinlemiştim.”* (Doğu Batı Divanı, s.301) ifadesiyle öykünün vaka zamanını açık bir şekilde dile getirir.

Öyküde başkişinin anlattığı ve öykünün alt çerçevesini oluşturan öyküde yazar öykünün karakterleri olan kartal ve şahine insani değerler yükler. Bu şekliyle yazar kişileştirme sanatına başvurur. Ayrıca yazar Doğulu kartal ve Batılı şahin ayrımını yaparak Doğu/Batı zıtlığını ifade ederek öykü içerisinde kıyaslamaya gider. Bu kıyaslamayı yazar başkişinin fikriyle okuyucuya sunar. Yazar, anlatıda vaka birimlerini başkişinin kurduğu çerçeve vakanın içine konuşturur. Bu nedenle başkişinin fikirleri çerçeve vakayı oluşturmada temel etkindir.

‘Doğu Batı Divanı’ adlı öyküde başkişi, gizli bilimlerle uğraşan hukukçu arkadaşından Beşiktaş sahilinde yürürken dinlediği ve öykünün gizeminden etkilenip okuyucuyu muhatap alarak anlattığı Doğulu kartal ile Batılı şahin öyküsünden bahseder. *“Kısa bir öyküydü anlattığı. Ben o büyüsel dünyayı çizmekten acizim. Ama renklerini tanımlamaya çalışarak anlatacağım bu kıssanın, gerçekte iletişim kurmamda yardımcı olmadığını da söyleyemem.”* (Doğu Batı Divanı: 301). Öykünün vaka birimlerini açıklamadan önce yazarın kartal ile şahin yırtıcı kuşlarını seçmekteki amacı nedir? Biraz bu noktaya değinmek doğru olacaktır. Aslından her iki kuş da yırtıcı havyanlar grubundadır. Ancak bu iki kuş arasında edebiyat ve tasavvufta belirli farklar vardır. Şahin avcı bir kuştur ve avına sinsice yaklaşır onu yok eder. Kartal ise aynı şekilde avcı bir kuştur. Ancak şahinden farkı kartal anaç bir yapıya sahiptir. Aile kavramı, aileyi koruma içgüdüleri kartallarda var olan bir özelliktir. Ayrıca ‘Anadolu Selçuklu Devleti’nin de devlet arması çift başlıklı kartal figürüdür. Selçuklu’nun kurulduğu coğrafyaya bakıldığında yazarın Doğulu kartal figürünün vermesinde isabetli bir karar verdiği fikri ortaya çıkar. Durkaya ise *“Fehim Kadım Divanı’nda Hayvanlar Üzerine Bir İnceleme” adlı makalesinde kartal ve şahin üzerine “Ukâb adıyla bilinen kartal, aşağıdaki beyitte şahin ile birlikte kullanılmıştır. Kendini sülüne benzeten şair, şahine av olmamak için meskenini kartal yuvası yapmıştır. Çünkü kartallar yavrularına zarar gelmemesi için yuvalarını yüksek yerlere kurarlar.”*

O tezervem ki bîm-i şâhinden

Meskenüm çengel-i 'ukâb itdüm." (Durkaya, 2010: 17) ifadesinde bulunarak kartal ve şahin ile alakalı açıklamalarda bulunur.

Öyküde de sembol olarak kullanılan kartal ve şahin Doğu ve Batı medeniyetlerinin sembolik çağrışımlarıdır. Doğu'nun zengin kültürü karşısında hayran kalan Batılı şahinin, Doğu kültürünün temsilcisi olan kartalı avlamak ister. Ancak kartalın ihtişamına kapılan şahinin bunu yapamayacağı anlayıp kartalın muazzam yükselişine kapılır ve kendinden geçer. Yalsızuçanlar, öykünün sonunu tamamlamadan öyküyü bitirir. Öykünün sonunu okuyucuya bırakır. "*Kartal pençesini gevşetmekle kalmaz, bir de fiske vurur ona. Öykünün sonunu kolayca tahmin edebilirsiniz.*" (Doğu Batı Divanı, s.303). Aslında yazar, öykü içerisinde söylemleriyle öykünün sonunu hazırlar. Ancak ifade etmez. Kartalın pençesiyle şahine fiske vurmaya öykünün sonunda şahinin içinde bulunacağı durumu izah etmede ipucu değeri taşır.

Öyküde Batılı bir şahin, ölümsüz bir Doğulu kartalın gökle temas kurarcasına yükseldiğini, sonra dönüp tatlı tatlı süzülüşünü, baş döndürücü bir hızla dans ettiğini görür. Şahin bu olay karşısında büyülenmiş gibidir. Aynı kanatlara, aynı gözlere sahip olmasından dolayı kendisinin de aynı hareketleri yapacağını düşünür. Yaşlı şahin hiçbir rengi olmayan ışığın bütün özelliklerini üzerinde barındıran kartalın nasıl böyle bir yeteneğe sahip olduğunu merak eder ve araştırmaya başlar. Şahin ilk iş olarak kartalın dilini öğrenir. Sonrada uçarken yaptığı figürlerin kopyasını çıkarır. Ancak yine de kartal gibi bulutları çok gerilerde bırakıp bütün gök cisimlerini küçümseyerek uçmaya cesaret edemez. Kartal şahinin davranışlarını fark eder ve tutkusunu keşfeder. Kartal daha sonra göğün derinliklerinde süzöldükten sonra kendi rengine boyadığı kayalıklara iner. Şahin kartalın görkemli görünüşünü hayran hayran izler. Bu sırada kartal şahine sonu belli olmayan bir yola doğru beraber uçuş teklifinde bulunur. Nasıl olduğunu anlamadan şahin kendini kartalın pençelerinde bulur. Şahin kartalla yükseldikçe içindeki acıları ve dünyalık arzularını unuttur. O kadar yükselirler ki yırtıcı av kuşu olan şahin artık aşağı bakamaz. Bu sırada kartal ile şahin arasında bir oyun başlar. "*Şahinin, yargılarının kaynağı olan insan ağacını bu açıdan görmesi imkânsızdır.*" (Doğu Batı Divanı, s.302). Ancak bu noktada şahinin başı döner ve berzah içinde sınırlı bir kayıt altında görünen nesnelere algılamakta zorluk çeker.

Bu noktada "Berzah" âlemine değinmek yerinde olacaktır. Öyleki bu sayede şahin kimliğine bürünen Batı kültürünün bu âlemdeki algısı daha net anlaşılır. Berzah

âlemindekilerin kendilerine göre bir hayatı vardır. Bu âlemin lezzetleri, elemeleri, ferah ve sevinçleri hissedilir. Fakat henüz madde âleminde bulunanlar, ruhun bedenden sonraki hayatını ve orada kişinin neler hissettiğini, nelerle karşılaşacağını normal duyularıyla hissedip bilemez. Bu husus, ancak ilahi gerçeklere vakıf olan Peygamberimiz (asm)'den öğrenilir. Bu bağlamda ‘Berzah âlemindeki yaşayış nasıldır?’ sorusunun cevabında Şah Veliyyullah ed-Dehlevî şöyle der: *“Bu âlemde insanların (yani ruhlarının) sayılamayacak kadar çok tabakaları vardır. Fakat bu tabakalar başlıca dört sınıftır. Birincisi uyanıklık (yakaza) ehli olanlar ki, iyiliklerinden ve kötülüklerinden dolayı iyilik veya azap görecektir olan ruhlardır. İkincisi ise tabii uyku halinde olup rüya gören, rüya ile ferahlandırılan veya azaplandırılan ruhlardır. Üçüncüsü behîmî (hayvanî) ve melekî yönleri zayıf olanlardır. Bunlardan başka bir de fazilet ehli iyi ruhlar vardır ki(dördüncü sınıf olsa gerek) bunlar meleklere karışır, melekî bir hayat sürerler.”* (Dehlevi I, 1355: 34-36). Bu aşamadan sonra Batılı kültürün yani şahinin berzah âlemindeki yeri ve berzah âlemindeki bazı hususları anlayamama nedeni daha net anlaşılır.

Berzah âleminde sınırlı görünen nesnelere algılayamayan şahinin bakışları bulanır. Beynindeki basınç artar ve pençeleri titremeğe başlar. Kendini buhara binmiş tuhaf bir adam gibi hisseder. Kartal aniden durur ve şahine *“Hiçbir şey elinden tutup seni vazgeçiremezdi, belki de aynanın küçüklüğü şaşırttı, gel istersen bu cazibeyi aklına sığdırmaya kalkma”* (Doğu Batı Divanı, s.303) ifadesini kullanır. Şahin kartalın ona acıyarak bakışını önemsemez. Ancak bu acıyarak bakışın arkasındaki gerçeği şahin göremez. Ancak bunu gördüğü zaman geç kalmıştır. Kartal pençesini gevşek bırakır ve şahine de bir fiske vurur ve bu noktada öykü sonlanır.

Öyküde yazar, kartal ve şahin öyküsü ile okuyucuya mesajlar verir. Aynı şekilde başkişi ile başkişinin arkadaşının öyküsünde mesaj içeren ifadeler yer alır. Yazar, intak ve teşhis(kişileştirme) sanatlarını kullanarak öyküde anlatımı zenginleştirir. Çünkü bu sayede, yazar kartal ve şahine farklı meziyetler yükleme fırsatı bulur. Yüklenen bu meziyetler sayesinde kartal ve şahin düşünebilir, konuşabilir ve anlayabilir bir konuma gelir. Bu tarz değişimler yazarın tasarrufundadır. *“Roman (öykü) yazarı hem kişileri hakkında bilgi verebilir, hem onların ağzından konuşabilir, hem de kendi kendilerine konuştukları zaman okuyucunun onları dinlemesini sağlayabilir. Elinde kişilerin aklından geçen düşünceleri gösterme olanağı vardır; dilerse düşünce düzeyinden daha derinlere inerek bilinçaltına da bakabilir.”* (Foster, 2014: 126). Yazarın hayvanlar

âleminden daha farklı ve etkili hayvanlar dururken kartal ve şahini seçmesine dair gerekli açıklamayı yukarıda yaptığımız için bu konuda da daha fazla konuşmayacağız.

Yalsızuçanlar, öyküde Batı dünyası ile Doğu dünyasını kıyaslarken maddi âlemi değil manevî âlemi esas alır. Medeniyetlerin geçmişten günümüze oluşturdukları birikimleri de göz önünde bulundurur. En önemli kıyas şekli ise inanç boyutudur. Şahinin kartalın yükseklere yükselmesini, farklı âlemlere girip çıkmasını, berzah âleminde sınırlı kayıt altında görünen nesnelere algılamasını örnek alması bu kıyasın en önemli noktasıdır. Çünkü kartalın yaptıkları karşısında şaşkınlığını gizleyemeyen şahinin tepkileri, Doğu'nun manevî dünyada Batı'nın önünde olması sonucunu çağırır. Peki, şahinin(Batı toplumu) berzah âlemindeki sınırlı sayıda görünen nesnelere algılayamamasının nedeni nedir? Diye sorulduğunda cevabı hiç şüphesiz inanç boyutu olacaktır.

Öykünün vaka birimleri ise aşağıdaki gibidir:

Vaka Birimi 1: Başkışının öyküyü merak ettiği için 1991 Temmuzunun on birinci gecesi, gizli bilimlerle uğraşan hukukçu dostundan dinlemesi.

Vaka Birimi 2: Başkışının dostunun zeki, sevimli, metafizik sorunlara özel ilgisi olan, henüz doktora tezini yayınlamamış ve literatürde neşrettiği makalelerde yeteneklerini daraltan her şeye savaş açtığını belirtmekten geri durmayan biri olması.

Vaka Birimi 3: Batılı bir şahinin, ölümsüz Doğu'lu bir kartalı gökle temas kurarcasına yükseldiğini, sonra dönüp tatlı tatlı süzülüşünü, baş döndürücü bir hızla dans ettiğini görmesi ve bu olay karşısında şaşkınlığını gizleyememesi.

Vaka Birimi 4: Aynı kanatlara, aynı gözlere sahip olmasından dolayı kendisinin de aynı hareketleri yapacağını düşünmesi ve yaşlı şahinin hiçbir rengi olmayan ışığın bütün özelliklerini üzerinde barındıran kartalın nasıl böyle bir yeteneğe sahip olduğunu merak etmesi ve araştırmaya başlaması.

Vaka Birimi 5: Şahinin ilk iş olarak kartalın dilini öğrenmesi, sonrada uçarken yaptığı figürlerin kopyasını çıkarması, ancak yine de kartal gibi bulutları çok gerilerde bırakıp bütün gök cisimlerini küçümseyerek uçmaya cesaret edememesi.

Vaka Birimi 6: Kartalın şahinin davranışlarını fark etmesi ve tutkusunu keşfetmesi, kartalın daha sonra göğün derinliklerinde süzöldükten sonra kendi rengine boyadığı kayalıklara inmesi ve şahinin kartalın görkemli görünüşünü hayran hayran izlemesi.

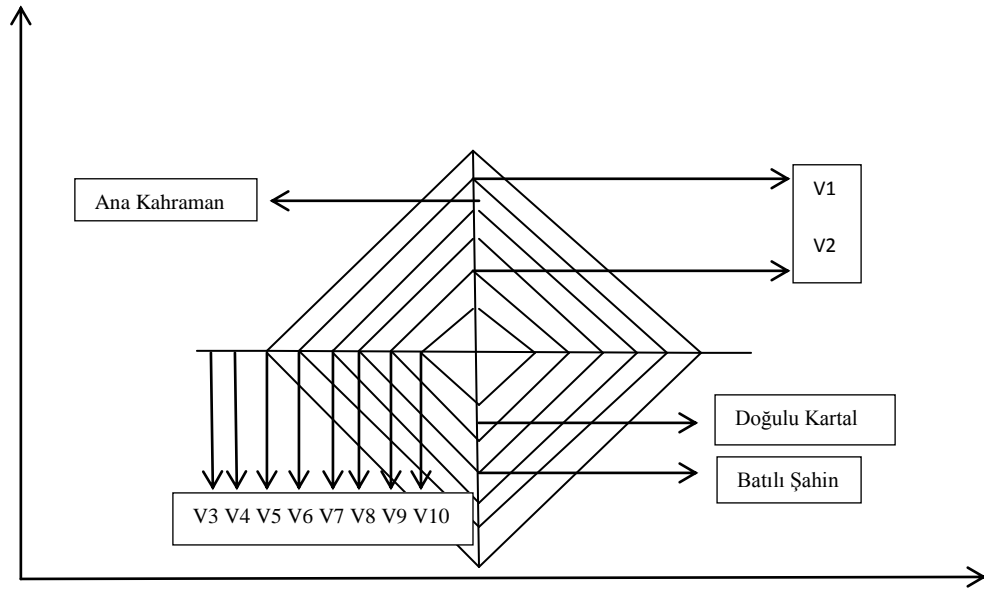
Vaka Birimi 7: Kartalın şahine sonu belli olmayan bir yola doğru beraber uçma teklifinde bulunması, nasıl olduğunu anlamadan şahinin kendini kartalın pençelerinde bulması, şahinin kartalla yükseldikçe içindeki acılarını ve dünyalık arzularını unutması, o kadar yükselirler ki yırtıcı av kuşu olan şahin artık aşağı bakamaması ve bu sırada kartal ile şahin arasında bir oyunun başlaması.

Vaka Birimi 8: Şahinin, yargularının kaynağı olan insan ağacını bu açıdan görmesi imkânsız olması ancak bu noktada şahinin başı dönmesi ve berzah içinde sınırlı bir kayıt altında görünen nesnelere algılamakta zorluk çekmesi.

Vaka Birimi 9: Berzah âleminde sınırlı görünen nesnelere algılayamayan şahinin bakışlarının bulanması, beynindeki basıncın artması ve pençelerinin titremeğe başlaması sonucunda kendini buhara binmiş tuhaf bir adam gibi hissetmesi, bu durumu gören kartalın aniden durması ve şahine *“Hiçbir şey elinden tutup seni vazgeçiremezdi, belki de aynanın küçüklüğü şaşırttı, gel istersen bu cazibeyi aklına sığdırmaya kalkma”* (Doğu Batı Divanı: 303) ifadesini kullanması.

Vaka Birimi 10: Şahinin kartalın ona acıyarak bakışını önemsememesi, ancak bu acıyarak bakışın arkasındaki gerçeği şahin görememesi, şahinin bunu gördüğü zaman artık çok geç olması ve kartalın pençesini gevşek bırakması ardından şahine bir de fiske vurması.

Öyküdeki vaka birimleri yukarıdaki gibidir. Öykünün dramatik eğri eksenini gösteren tablo ise şu şekildedir:



Yukarıda vaka birimleri ve öykünün dramatik eğri eksenini gösteren tabloda da görüldüğü üzere olay birimleri birbirini bütünler biçimde, birbirlerine bağıntılı bir şekilde işler. Özellikle başkişinin, hayata, zamana ve mekâna bakışı anlatıcın duyuları ile iç içe eklenmiş bir görüntü biçimindedir. Ayrıca öyküden alıntı yaptığımız ifadeler çerçeve vakayı ve bu vakanın merkezinde yer alan bağıntıları göstermesi açısından önemlidir. Öyküde geçen başkişi ile başkişinin arkadaşının öyküsü asıl çerçeveyi başkişinin anlattığı Batılı şahin ile Doğulu kartalın öyküsü ise iç çerçeveyi oluşturur.

Öyküde birinci ve ikinci vaka birimi öykünün asıl çerçeve vakayı oluşturur. Üçüncü vaka biriminden onuncu vaka birimine kadar olan kısım ise iç çerçeve vakayı oluşturur. Ancak şahinin içinde bulunduğu psikolojik durum, öykünün olay örgüsünü genel çerçeveden içe doğru kırılmalar yaparak ilerletmektedir. Öyküde, şahinin halleri ve içinde bulunduğu durum, öykünün dramatik aksiyonunu sürükleyici bir hale getirir. Eylemlerden ziyade içinde bulunulan durum, öykünün vaka birimleri arasında aksiyonu yüksek bir seviyede tutulmasını sağlar. Öyküde vaka aksiyonun en hareketli olduğu kısım onuncu vaka birimidir. Kartalın pençelerini gevşetip şahine fiske vurması aksiyonu üst noktalara taşır. Bu noktadan sonra da zaten öykü sonlanır.

2.2. Şahıs Kadrosu

Anlatma esasına bağlı türlerde temel unsur insandır. Doğaldır ki edebiyatın içinde bir tür olan öykü, içinde insanı ve insani değerleri taşıyan olayları konu edinir. Öykülerin büyük bölümlerinde yazarlar insandan, insanın oluşturduğu sorunlardan bahseder. Bunun sonucunda da bölüm başlığından da anlaşılacağı üzere öykülerde şahıs kadrosu meydana gelir. Bu durumu Aktaş, *“İtibari eserde nakledilen veya değişik şekillerde ifade edilen vakanın zuhuru için gerekli insan ve insan hüviyeti verilmiş diğer varlıklar ve kavramları, şahıs kadrosu söz grubuyla adlandırmayı uygun görüyoruz.”* (Aktaş, 2000: 131) şeklinde tanımlar. Çetişli göre ise *“Şahıs kadrosu; hikâye, roman ve tiyatrodan anlatılan/sahnelenen olayları var eden ve yaşayan insan ve insan hüviyetine büründürülmüş varlıklardır.”* (Çetişli, 2000: 67). Her iki yazarın söylediği sözlerin toplamında ortaya şöyle bir sonuç çıkar. Şahıs kadrosunun yapısını şahıslar/insanlar oluşturur. Bu, şahıs kadrosunda insan dışı varlıkların olmayacağı anlamına gelmez. Tabiki farklı canlılarda bu konunun parçasıdır. Ancak genel yapıyı insanlar oluşturur.

Sadık Yalsızuçanlar'ın öykülerinde şahıs kadrosu oldukça geniştir. Yazar, yazdığı öykülerde çeşitli karakterler ortaya koyarak öykülerini zenginleştirir. Yazar,

kahramanlara çeşitli anlamlar yükleyerek okuyucuya duygusal çağrışımlar hissettirmek ister. Ayrıca yazarın hayata, topluma, kültüre, geçmişe ve toplumsal sorunsallara olan bakış açısı ve fikirlerini okuyucu, öykülerinde çeşitli kişiliğe bürünmüş karakterleri okuyarak fikir sahibi olur. Bu nedendir ki birçok konuda fikir sahibi olan yazarın öykülerinde de birden çok yapı ve kişiliğe bürünmüş karakterler mevcuttur. Ayrıca yazar öykülerinde bir sosyolog gibi davranır. Öykülerinde sosyolojik tespitlerde bulunan yazar karakterlere yüklediği anlamlarla tespit ettiği sorunlara çözüm üretmeye çalışır. Yalsızuçanlar, adeta bir edebiyat sosyoloğu gibi davranır. Bu bağlamda *“Edebiyat sosyolojisi, edebiyat-toplum denklemini kurarak işe başlamaktadır. Her iki alanın birbirine etkilerini, katkılarını karşılıklı ilişki düzleminde irdelemektedir. Sosyolog ve edebiyatçının birbirlerinden kopuk, uzak ve habersiz olmamaları gerektiğini, aksine birbirlerine kulak vermeleri, birbirlerinin ürünlerinin mutlak anlamda toplum analizi bağlamında değerlendirilmesi gerektiğini dillendirmektedirler. En temelde paylaştıkları taslak aslında toplum sorunlarıdır. Edebiyat sosyolojisi, edebi eseri, sosyal gerçekliğin bir unsuru olarak gördüğünden dolayı edebiyat üzerine yoğunlaşır. Ürün olarak edebiyat eserinin toplumu yansıtması, toplumu ifade etmesi, toplumca algılanması ve bu doğrultuda belli tavırları doğurması ilk elden incelenen sorunlardır.”* (Alver, 2006: 107). Bu nedenle Yalsızuçanlar’ın öykülerinde şahıs kadrosunu incelerken sosyolojik çözümlenmelere de dikkat etmek gerekir.

Yazar öykülerinde gerçek hayattan kişilere de yer verir. Hatta öykülerinin çoğunda yazarın yaşamında yer edinmiş kişilere rastlamak mümkündür. Bu konu ile alakalı yazarın Kara’ya *“Hikâye kahramanları meselesi biraz karışık. Benim hikâyelerimin çoğunu ya kendi yaşamımdan kesitler yer alır veya hayatıma girmiş, tanıdığım, gözlediğim insanlar... Bunun dışında tamamen kurgusal kişiler de var. Ama bunlarda da mutlaka bir şekilde hayatımdan izler bulmak mümkün... Esasında her yazarda bu özelliğe rastlanır. Yani insan kendini yazar sürekli. Kendi öyküsünün ötekilerce okunmaya değer olduğunu düşünüyorsa mutlaka kendi hayatından yazar. İnsanın öyküsünün başkaları tarafından ilginç bulunup bulunmadığına bakmaz çoğunlukla âna, yazma isteğiyle dolup taşmışsa mutlaka söyleyeceği bir şey vardır, en azından öyküsü kendisine göre ilginçtir. Bu anlamda benim hikâyelerimde dediğim gibi ya kendi yaşamımdan izler taşır veya tanıdığım yaşamlardan izler taşır.”* (Kara, 2004: 80) verdiği röportajla öykülerinde geçen kişilerin özelliklerine dair geniş bir tasvirde bulunur.

Yazarın öykülerinde sıklıkla gerçek hayatta karşımıza çıkan kişilere yer verdiği gibi azda olsa sembolik karakterlere de yer verir. Yazarın ‘Gerçeği İnciten Papağan’ adlı öykü kitabında bulunan ‘Doğu Batı Divanı’ ve ‘Gerçeği İnciten Papağan’ adlı öyküleri ve ‘Sırlı Tuğlalar’ adlı öykü kitabında bulunan ‘Kumru’ adlı öyküsünde yer alan kahramanlar sembolik değer taşır. Doğu Batı Divanı’nda yazar Doğulu kartal ve Batılı şahin karakterlerine yer verir. Bu karakter tür olarak hayvanlar âlemine bağlı olsa da öyküde insani değerler taşır. *“Şahin kartalın ona acıyarak bakışını önemsemez. Ancak bu acıyarak bakışın arkasındaki gerçeği şahin göremez. Ancak bunu gördüğü zaman geç kalmıştır. Kartal pençesini gevşek bırakır ve şahine de bir fiske vurur.”* (Doğu Batı Divanı, s.303). Aynı şekilde yazarın gerçeği içiten papağan adlı öyküsünde yer alan papağan karakteri de sembolik karakter özelliği taşır. Öyküde papağan öykünün diğer karakteri olan yeşil gözlü adamla konuşur, tartışır ve sohbet eder. *“Hayalini eline al, benimle gel dedi Yeşil Gözlü Adam. Papağan, önce yolu betimleyin dedi. Adam kuşatmadan mı? diye sordu. Papağan önce kuşatın, sonra betimleyin o halde dedi.”* (Gerçeği İnciten Papağan, s.253). Yazarın bir diğer öykü kitabı sırlı tuğlalarda yer alan kumru öyküsündeki kumru karakteri öykünün diğer anlatı kişisi olan Hüseyin ile konuşur. Bu öyküde yazarın kumruya yüklediği anlam yukarıda açıkladığımız karakterlerden farklıdır. Çünkü bu öyküde kumru ‘Cibril-i Emin’ suretine bürünerek Hüseyin ile konuşur. Yani kumru burada dini formata bürünür. Öyküdeki diğer anlatı kişisi Hüseyin ise Hz. Hüseyin’in simgesidir. *“Kumru, Hüseyin’in başının üzerinde bir bulutun gelip durduğunu gördü. Bedeninde yarasız beresiz bir yer kalmamıştı. Kan sızıyordu yaralarından. Kumru’yu görünce, ‘Bu kavurucu güneşte,’ dedi, ‘gölgesiyle beni koruyan da kim? ‘Ben Cibril-i Eminim’ dedi. Kumru. ‘Cibril mi? diye sordu Hüseyin. ‘Evet’ dedi Kumru, ‘seni kundaktan itibaren tanıyorum, acına ortak olmaya, seni korumaya geldim. Hüseyin, ‘Kanatlarını topla.’ dedi Kumru’ya, ‘dedem Muhammed bana bakıyor arştan.”* (Kumru, s.200-201). Yazarın ‘Çoğul ve Karmaşık’ adlı öykü kitabında yer alan ‘Paskal’ adlı öyküsünde, yukarıda değindiğimiz öykülerden sembolik değer bağlamında farklı unsurlar vardır. Öyleki diğer öykülerde hayvanlar âleminin üyelerine insanî değerler kazandırmışken bu öyküde yer alan ‘Paskal’ adlı karaktere kendi türünün değerleri yansıtılır. Paskal öyküde köpek karakterini yansıtır ve insanî hiçbir değeri taşımaz. *“Mağarada elektrik ve su yok, zor şartlarda yaşıyoruz burada. Korunmak için de Paskal adında bir köpek besliyoruz... Bir gün acaba çatısı olan bir evde otura bilecek miyiz? Oğlum, böyle bir evde ayaklarını*

uzatarak televizyonda çizgi film seyretmeyi hayalliyor. Paskal'ı da oğlumu da bu sefaletten bir gün kurtaracağım.” (Paskal, s.163).

Bu noktada yazarın öykülerinde yer alan şahısları karakter yapılarına, tiplerine ve sosyal durumlarına göre sınıflayıp çözümlene yapacağız.

2.2.1. Karakter Yapılarına Göre

2.2.1.1. Birinci Derecedeki Kahramanlar

Öykülerde merkezi rol üstlenen başkahramanlar öykünün işlenişi ve seyrini etkileyen/değiştiren en önemli karakterlerdir. Bu nedenle bir öykünün seçkin olabilmesi için ilk başta ana karakterin etkili olması gerekir. Özcan'a göre “*Romanın dünyasında birinci derecede rol oynayan bu kahramanın yürüyüşü, romana ait diğer kahramanların kaderini tayin eder. Romanın sosyal ortamında başkahraman bir merkez göreni yaparken, etrafındaki diğer kahramanların çoğu onun uyduları ya da karşı güç görevini üstlenirler. Bu sebeple başkahramana yakınlıkları oranında roman dünyasındaki yerlerini alırlar.*” (Özcan, 2014: 56). Başkişi, öykünün vaka birimlerini tayin eder. Öyleki öyküde bulunan vaka birimleri o öykünün önemli sayılan kısımlarını kapsar. Bu kısımların merkezinde de öyküye yön veren karakterler yer alır. Bu tarz karakteri de biz “başkahraman/asıl kahraman/birinci derecede kahraman” olarak tanımlıyoruz. Çetişli'ye göre “*Asıl kahraman, hikâye, roman ve tiyatrodaki olay örgüsünün başlayıp gelişmesi, şu veya bu istikamette şekillenmesindeki en önemli ve birinci derecede rol oynayan kahramandır. Çoğu zaman eser, bu kahramanın merkezinde şekillenir. Diğer kahramanlar, hep onun etrafında yer alır ve onunla olan ilişkileri ölçüsünde değer kazanırlar. Ayrıca asıl kahraman, eserde ele alınıp işlenilen tema ve konunun gerçekleştirilmesi veya vurgulanmasında asıl yükümlü durumundadır. Okuyucuya ileilmek istenen mesajın, eserin itibari dünyasında savunulması, hayata geçirilmesi de onun sorumluluğundadır.*” (Çetişli, 2000: 70).

Yalsızuçanlar'ın öykülerinde birinci dereceden kahramanlar mevcuttur. Öykülerinde kendi hayatından izleri yansıtan yazar, hayatında yer alan asıl kahramanları da öykülerine taşır. Dolayısıyla yazarın öykülerini okurken edindiğimiz bilgiler sayesinde yazarın hayat öyküsüne dair bilgileri de ediniriz. Tabi bu durum yazarın tüm öykülerini kapsamaz. Yazarın kendi hayatının dışında başka hayat ve durumları anlatan birçok öyküsü de mevcuttur. Sanatçının kaleme aldığı genel öykülerinin yanısıra daha farklı özellikler, kahramanlar, zaman ve mekân unsurları

taşıyan öyküleri de mevcuttur. Bu tarz öyküleri hacim olarak diğer öykülerine göre daha az yer kaplar. Yazarın bu öykülerine olay örgüsü bölümün de ifade ettiğimiz gibi küçürek öykü denir. Bu öykülerde yer alan karakter ile diğer öykülerdeki karakterler arasında nitelik olarak farklı özellikler vardır. Korkmaz-Deveci'ye göre *“Küçürek öykülerdeki kişiler, izleksel kurgunun akışına uygun seçilmiş ve tamamlanmış karakterlerden olur. Gelişmesi ve yetişmesi için yeterince zamanı olmayan öykü kişileri, bir durum karşısında en açık, en yalın, en çıplak yanlarıyla öne çıkarlar.”* (Korkmaz, Deveci, 2011: 31).

Sadık Yalsızuçanlar'ın öykülerinin karakterleri, genellikle yazarın kendi hayatından izler taşıyan kişilerden oluşur. Bu görüşümüzü destekleyecek ifadeleri geçmiş bölümlerde aktarmıştık. Bu nedenle yazarın öykülerinde yer alan başkahramanlarda yazarın hayatının bir parçasıdır. Ancak bu ifade yazarın bütün öyküleri için geçerli değildir. Yazarın görüşlerini yansıtan, toplumsal sorunları işleyen öyküleri de bulunmaktadır. Yazarın öykülerinin genelinde başkahramanları kadın ve çocuklar oluşturur. Bunun nedeni ise yazarın geçmişinde ve hayata bakış açısında kadın ve çocukların oldukça fazla yer kaplamasıdır. Yazara göre toplumsal sorun ve olaylardan en çok etkilenen kesim kadın ve çocuklardır. Bu nedenle yazarın toplumsal içerikli öykülerini genellikle bu iki grup oluşturur. ‘Yusuf’un Rüyası’, ‘Alkarısı’, ‘Ört ki Ölem’, ‘Değirmen’, ‘Bir Kulunu Çok Sevdim’, ‘Gözakı’, ‘Öykü Satan Adam’, ‘Anlatılar Kataloğu’, ‘İlkaşk’, ‘Medine’, ‘Olmadık Bir Şey’, ‘Savaşın Birinci Günü’, ‘Yüzüm’, ‘Paskal’ gibi öykülerin başkişilerinde kadın ve çocuklar bulunur. Yazarın öykülerinde toplumsal kimliği olan karakterler yer alırken peygamber, yazar, bilim adamı, düşünür ve filozof gibi gerçek hayatta yaşamış ve herkes tarafından bilinen karakterlerde öykülerde yer alır. ‘Kimse’, ‘Sırlı Tuğlalar’, ‘Yumuşak Ünlü’, ‘Ka’, ‘M’nin Ağzındaki Deniz’, ‘Ne Olursa Olsun’, ‘Hareke’, ‘Leyla’nın Mektubu’, ‘O’ndan Başka’, ‘Yar Kokusu’ ve ‘Çocuklar ve Çiçekler’ adlı öykülerin ana başkişilerinde peygamber, yazar, bilim adamı, düşünür ve filozof gibi gerçek hayatta yaşamış ve herkes tarafından bilinen karakterler bulunur. Bazı öykülerinde ise aydın halk çatışmasını yansıtan karakterlere yer verir.

Yalsızuçanlar, ‘Gözakı’ adlı öyküsünde genç bir kız olan Sevda’nın öyküsünü anlatır. Öykünün aksiyonu, birinci derecedeki kahramanı olan Sevda’nın etrafında gerçekleşir. Olayların merkezinde Sevda bulunur. Yazar, bu öyküde toplumsal olayların başında gelen evlilik geleneğinin olumlu bir yansımalarını anlatır. Ayrıca toplumun temel

sıkıntılarında biri olan iş göçünün meydana getirdiği zorlukları kaleme alır. Öykünün başkahramanı Sevda adında genç bir kızdır. Babası Elazığ'ın Karakoçan ilçesindeki evini satar ve Gebze'ye taşınırlar. Liseden sonra okumayan Sevda, Gönül Güzellik Salonunda çalışır. Kurban bayramı sabahı apandisiti patlar ve hastaneye kaldırılır. Hastaneye babası ve kurban ortaklarından Hacı'nın büyük oğlu Mahmut tarafından götürülür. Ameliyat olan Sevda uyandığında yanı başında ailesini, Mahmut'u, ilk müdahaleyi yapan doktoru ve babasının kıraathanesinde çalışan Hakkı'yı bulur. Sevdanın güzelliğine bu üç karakterde vurgundur. Sevda iyileşir iyileşmez doktor elinde çiçek, Mahmut bir kutu çikolata, Hakkı ise kenarlanmış bir yazma ile kız istemeye gider. Sevda gönül verdiği kişiyi Hakkı'yı kabul eder diğer iki adayı kabul etmez. *"Mahmut, 'Ben olmasam bugün hayatta olmayacaktı, onunla evlenmek benim hakkım' diyordu. Doktor 'Zamanında müdahale etmeseydim, Sevda'yı istemek üzere gelme imkânımız olmayacaktı,' dedi, 'ona layık bir koca olmak için elimden geleni yapacağım.' Hakkı, armağanını utana sıkıla bırakıp gitti. 'Kısmet' dedi Annesi, 'bir kızı on kişi ister birine nasip olur. Hayırlısı ne ise o olsun'. Nihayet Sevda'ya sordu annesi. 'Hakkı'yla evlenmek istiyorum' dedi. İçi cızz etti annesinin. Bir açıklama bekledi. Belli belirsiz bir sesle, 'Ondan hoşlanıyorum' dedi."* (Gözakı, s.55). Ailenin evlenme tercihini kızına bırakması bilinçli bir aile olduğunu gösterir. Toplumun içerisinde küçük yaşta zorla evlendirilen nice genç kızın dramını gazetelerin üçüncü sayfasında okuyan bir millet olarak evlilik seçiminin kızına danışarak karar veren ailenin öyküsü örnek teşkil eder. Ancak 'Bir Kulunu Çok Sevdim' adlı öykünün başkahramanı Hatice, Sevda kadar şanslı bir kız değildir. Çoban bir babanın kızı olan Sevda on üç kardeştir. Komşusunun oğlu İbrahim'e sevdalıdır. Yerel bir radyoda İbrahim Tatlıses'ten 'Bir Kulunu Çok Sevdim' adlı şarkıyı istek olarak isteyince olanlar olur. Aile bu durumu haber alır almaz aile meclisini kurar ve aile namusunun iki paralık edildiği düşüncesiyle infaz kararı alınır. Bu kararı yan odadan duyan Hatice evden kaçır. Bir kuyuya kıyafetlerini atarak arkadaşı Sevim'e gider. Hatice'nin kuyuda olmadığını anlayan aile kızı arayıp bulur ve eve götürüp ahıra bağlar. Evin en küçük oğlu Mustafa tarafından öldürülür. Öykünün bu kısmında dile getirilen kuyu kavramı aslında başkışının bilinçaltını yansıtır. Bilinçaltı ise *"değişmez, dural bir niteliktedir, kesiksizdir. Sürekliliği durmuş oturmuştur."* (Jung, 1997: 65). Bu nedenle düşünce boyutu duran ana kahraman kuyuya yanı bilinçaltına dönüş yapar. Kuyu kavramı, ayrıca kişinin zor

zamanlarını yansıtan bir metafordur. Bir edebî eserde kuyu kavramına dair bir ifade yer alıyorsa orada muhakkak bir sıkıntı, çaresizlik aranmalıdır.

Öyküdeki görüldüğü üzere birinci derecede kahraman olan Hatice'nin etrafında gerçekleşir. Olaylara yön veren, vakaları etkileyen kişi başkişidir. Bu öykü toplumsal sıkıntılarının ne düzeyde olduğuna dair güzel bir örnektir. Yukarıdaki öyküde sevdiğini seçme şansı bulan Sevda'nın mutlu bir yaşam sürmesi konu edilirken, bu öyküde komşunun oğluna sevdalandığı için öldürülen bir kızın dramı söz konusudur. Genç kızın öldürülme kararını veren merci ise evin erkeleri olan dede, baba ve amcadır. İnfazı uygulayan kişi evin küçük oğlu Mustafa'dır.

Yazarın ele aldığı öykülerde kadın tutsak bir yaşam sürer. *“Toplumsal kurallar ve onların özel yapıları, kadını, saldırgan içgüdülerini içetıkmaya zorlamaktadır.”* (Freud, 1997: 137). Bunun sonucunda ise kadın ötekileştirilen bir yapıda karşımıza çıkar. Öyküde evde kadının hiçbir değeri bulunmamaktadır. Kadın on üç tane çocuk yapan, temizlik yapan ve her gün dayak yiyen yitik bir karakterdir. Töre kanunlarının devlet kanunlarından üstün olduğu toplumun bu kesiminde kurban her zaman kadınlar ve kızlar olur. Diğer taraftan bakacak olursak yazarın toplumun bir kesiminde var olan bu sıkıntıları dile getirmek için öyküde Hatice'nin ölmesi gerekir. Bu sayede yazar anlatmak isteği olayı ve vermek istediği mesajı bu şekilde okuyucuya ulaştırır. Bu durum ile alakalı Foster *“Romancı her şeyi zaman içinde ele aldığından, yaşamın bilinen gerçeklerinden ölümün karanlığına doğru gitmek, doğumun karanlığından bilinen gerçeklere doğru ilerlemekten daha kolayına geliyor. Kişileri öldüğü sırada yazar artık onları iyice anlayabilecek, haklarında hem gerçeklere uygun, hem de kendi hayal gücünden doğan şeyler söyleyebilecek durumdadır.”* (Foster, 2014: 92) dile getirerek romancı veya öykücülerini yönlendirir. Öyleki bir roman veya öyküde en etkili mesaj ölüm olayı içerisinde verilir. Toplumsal sıkıntılarının başında gelen kadın sorunsalını yazar bu öyküsünde ölüm temasıyla işleyerek anlatır. Bu sayede vermek istediği mesajı net bir şekilde dile getirir.

Yazarın kadın ve çocuk sorunsalında dikkat çektiği diğer bir konu savaşlardır. Savaşlarda yaşanan sıkıntılardan en çok etkilenen kesim kadın ve çocuklardır. Erkek egemen bir dünyada yaşayan kadın ve çocuklar savaş gibi olaylarda göz ardı edilen ilk kişilerdir. Yazarda öykülerinde bu noktaya dikkat çeker ve dolaylı bir dille var olan sistemi eleştirir. Yazarın ‘Olmadık Bir Şey’ adlı öyküsünün 7. Başlığının başkahramanı Iraklı bir annedir. Öyküde vaka aksiyonları başkahramanın etrafında meydana gelir.

Vakaları direkt başkişi yönlendirir. Iraklı kadın Zin adındaki kör oğlunun ayaklarına taş bağlayarak suya atar. Kendisi de daha sonra kayalıklara çıkarak intihar eder. Öykünün geçtiği yer Irak'tır. Irak Amerika askerleri tarafından işgal altındadır. Baskı ve sıkıntılara dayanamayan başkişi çocuğu ile kendi canına kıyar. *“Adı Zin idi çocuğun. Dört yaşındaydı. Amerikalı askerler, cemselerle çamurlu yola koşuyorlardı. Kadının mavi, naylon ayakkabıları vardı. Yüksek, kayalık bir tepeye çıktı. Yüzlerce metre aşağıdaki kayalıklara bıraktı kendisini. Ayakkabıları uçurumun kenarında, yosun tutmuş kayanın üzerinde kaldı. İlerdeki toprak yolda cemselerden Amerikan askerlerinin bağırtısı geliyordu.”* (Olmadık Bir Şey, s.260). Savaşın mağdurlarını anlatmak için bu öyküde de yazar ölüm temasını kullanmayı tercih eder. Ancak bu öykü nitelik bakımından yukarıda açıkladığımız öykülerden farklı özellikler taşır. Bu öykü toplamda 57 kelimeden meydana geldiğinden nitelik olarak küçürek öykü olarak nitelendirilir. Bu durum ile alakalı Korkmaz, *“Hacim olarak küçürek öykü/ler için 1500 (Shapard), 500 (Wright, 1998: 16) veya 250-300 (Erden, 2002: 315) sözcüklük bir sınır konya da bana göre, 250 veya 500 sözcük, çığığı nağmeye dönüştürmek için yeterli süreye hazırlayan bir anlatım örgüsü oluşturur. Bu bakımından 100 sözcüğü geçmeyecek anlatıları ancak küçürek öykü diye adlandırabiliriz.”* (Korkmaz, 2003: 26) der. Bu öyküde de yazar okuyucuyu direkt olayın içine sokar. Karakter tasviri, betimleme gibi sanatlardan uzak bir şekilde kaleme alınan öyküde yazar, sadece intihar sahnesini ve intihardan sonraki Amerikan askerlerinin durumunu anlatır. Öykü *“Az önce, annesi, Iraklı kör bir çocuğu ayaklarına taş bağlayarak suya attı.”* (Olmadık Bir Şey, s.260) ifadeleri ile başlar. Yani öykü direkt aksiyon ile başlar. Çünkü küçürek öykü *“vazetmez, nasihatte bulunmaz, karakter geliştirmez, okuyucuyu bir yere taşımaz vb. Ancak bazı değişmez hakikatleri sezdirir, insanları onlarla aniden yüzleştirerek şok uyardılar yapar.”* (Korkmaz, Deveci, 2011: 14). Bu öyküde de yazar savaşın gerçeklerini direkt okuyucuya gösterir. Yazarın kadın ve çocukları birinci dereceden kahraman olarak ele aldığı başka öyküsü de ‘Savaşın Birinci Günü’ adlı öyküsüdür. Bu öyküde de yazar savaşın doğurduğu sonuçlardan etkilenen kadın ve çocukların dramını anlatır. Savaşın yutucu etkisini açık bir şekilde gösterir. Öykünün başkişisi Irak'ta 50 yaşını aşkın bir Türk ile zorla evlendirilen ve 14 yaşlarında genç bir kızdır. Bu öyküde yazar savaş öncesi yaşam ile savaş sonrası yaşamın bir portresini okuyucuya sunar. Bir kadının ve ailesinin savaş öncesi hayatı ile savaş sonrası hayatını ele alan yazar temelde yine kadın sorunsalını gözler önüne serer. Öyküde birçok karakter yer alır. Ancak

olayların merkezinde başkişi bulunur. Diğer karakterler sadece vakanın işleyişinde yazara yardımcı olur. Görevleri bittiğinde ise öyküden sessiz sedasız ayrılırlar. Öykünün konusu Irak'ta geçer. Bu öykü yazarın Irak savaşı ile alakalı yazdığı ikinci öyküdür.

Görülüyor ki Irak savaşında meydana gelen olaylar yazarı derinden etkiler. Başkişi Irak'ta zorla evlendirildiği kocasıyla yaşarken üç tane çocuk dünyaya getirir. Kocası belli bir süre sonra ölür ve kadın çocuklarıyla ortada kalır. Ölen kocanın ablası kadına oyun oynayarak mal varlığını ve çocuklarını elinden alır ve kadın yapayalnız kalır. Başkişi belli bir süre sonra Lübnanlı bir pilotla evlenir ve ondanda üç çocuğu olur. Mutlu bir yaşam sürer. Bağdat'ta ki Irak radyosunun ilk Türkçe yayınında spikerlik yapar. Bu meslek onu Irak'ta ünlü yapar. Irak savaşı başlamasıyla hayatları alt üst olur. Saddam ve Baas rejimi aileye kök söktürür. Genç kadının ilk kocasından olma büyük oğlu savaşın ilk günü öldürülür. Diğer oğlu yaralanır ve tedavi için yurt dışına götürülür. Başkişinin evi durmadan taciz edilir ve baskı yapılır. Bu olaylar sonucunda başkişi ailesini de alıp Türkiye'ye kaçar. Ancak kocası Irak'ta ki işleri bitirip gelecektir. Irak'ta ki evlerini satan pilot Türkiye'ye kaçarken yakalanır ve idam edilerek öldürülür. *“Saddam ve Baas rejiminin gelmesiyle hayatları kâbusa dönüyor. O ana kadar çok mutlu bir aile hayatları varken kocası ve kendisinin kraliyetle ilişkileri ve yabancı olmaları nedeniyle fişleniyor ve sık sık taciz ediliyorlar. Irak savaşı çıkıyor. Yabancı asıllılar, Kürt ve Türkler en önde yollanıyor.”* (Savaşın Birinci Günü: 290) Öykü bu trajik olayla son bulur.

Yalsızuçanlar, öykülerini yazarken kendi hayatından esinlenerek yazar ifadesini daha öncede söylemiştik. Bu kısımda ise yazarın hayatında yer kaplayan başkişileri değerlendireceğiz. Sanatçı, Malatya'da doğup büyüdüğü için çocukluk öykülerinin geçtiği mekân genellikle Malatya'dır. Ancak yazar, bazı öykülerini annesinin, babasının amcasının gözünden anlatır. Bu noktada mekânda değişiklikler olur. Yazar,'ın hayatında annesi, babası, amcası, dayısı, Malatya'da bulunan evleri, babasının işlettiği sinemalar, çocukluk maceraları büyük yer kaplar. Bu nedenle yazar bu karakter ve yerlerden öykülerinde sık sık bahseder. Öyleki yazarın bahsettiği öykülerinde başkahramanlarda bu kişilerdir. Yalsızuçanlar, 'Pınar Sineması' adlı öyküsünde ise yazar babasının hayatını en ince ayrıntısına kadar anlatır. Öykü yazarın hacimce en uzun öykülerinden biridir. Yazar, babasının doğumundan işlettiği son sinema olan Pınar Sineması'nın yanması olayına kadar her şeyi ayrıntılarıyla anlatır. Yalsızuçanlar,

doğmadan önceki olayları da görmüş ve yaşamışçasına anlatır. Yazar, ayrıca babasının hayatında yer kaplayan kişileri aktarır. Öykünün karakter kadrosu oldukça geniştir. Ancak öyküde sadece bir tane başkahraman bulunmaktadır. O da yazarın babası olan Abdurrahman namı değer Abdo'dur. *"Babamın adı Abdurrahman idi. Hüseyin Peyda'nın efsaneleştiği Mezarımı Taştan Oyun/Abdo filmini Pınar sinemasında oynattığı sıralar, Abdo olarak değişti adı."* (Pınar Sineması, s.31). Abdurrahman babasının dördüncü oğludur. Yazarın dedesi en çok babasını sever. İzmir ve Sarıkamış'ta dört yıl askerlik yapar. Askere gitmeden önce Muş'un Varto ilçesinde taş ustalığı yapar. Birçok eseri bulunur. Babası annesini çok sever. Ancak öfkeli olduğu anlarda gözü hiçbir şey görmez. Bu nedenle en çok sıkıntıyı da yazarın annesi çeker. *"Athena mızrağını saplayınca Ares'in, öfkesinden kırk bin kişilik bir ordu gibi bağırdığı söylenir. Babam tıpkı böyleydi, sudan bir sebep çıldırmasına, öfkeden kudurmasına yeterdi. Öfkesi başına vurduğunda, gök gibi gürler, tepesinden alevler çıkardı. Annemi dövdüğünde, savaş oluyor sanırdınız. Mutlaka bir kırık, çok sayıda ezik, çatlak bırakırdı bedeninde."* (Pınar Sineması, s.28). Sanatçının babası Malatya'da sinema işletir. İşlettiği sinemaların içerisinde kaderinde vazgeçilmez yere sahip olan sinema Pınar Sineması'dır. Yalsızuçanlar, babasının Pınar Sineması'nı açtığı zamanı şu şekilde dile getirir: *"Askere duhul tarihi yirmi ekim bindokuzyüz elliiki den beş yıl sonra, nisanın yirmisinde açılmıştı. Bindokuzyüz otuzda Hınıs'ın Mergemist köyünde başlayan yaşamının ikinci önemli durağı, Pınar sineması olmuştu."* (Pınar Sineması, s.32). Yazarın bu ifadesinden babasının doğduğu yeri ve doğum tarihi de anlaşılır. Abdo sınırlı biri olmasına rağmen Şark Sineması'ndan itibaren işlettiği bütün sinemalarda, yetim, evsiz-barksız, yersiz-yurtsuz pek çok kişiye babalık eder. Kendini kaybetmediği sürece kimseyi incitmez, elindeki avucundakini herkesle paylaşır, hastaya cenazeye, düğüne derneğe koşar, çocukla çocuk deliyle deli olur.

Abdo'nun hayatında yer alan kişiler ise Neco Dayı, Makinist Yusuf Amca, Küçük dayı Mete, Ortanca amca Tekfener (Muhammed), Şorrikli Yaşar, Mamilo, Gız Mahmut, Adliye Bekir, Mercedes Kadir, Mısto, Çakmakçı Cüce Hacı, Davulcu Hasan, Kalaycı İzzettin Amca, eşi Mukaddes Teyze, Uyuz Ümmühan, Lallik Selo, Hamido, Nuri Nebioğlu gibi karakterler yazarın hayatında yer kaplayan ve öykünün içerisinde kart karakter görevinde olan kişilerdir.

Öyküde birçok tasvir bulunur. Kişi tasviri, yer tasviri, olay tasviri vb. Ancak yazar başkişinin tasvirini ön planda tutar. Başkişinin her olayını ve anını tasvirler.

Yazar, babasının fiziki tasviri yaparken *“Babamın saçları gür, koyu kestane ve daima briyantınlıydı. Mavi ve kahverengi, yelekli takım elbise giyerdi. Biraz Ayhan Işık, biraz Yılmaz Güney, biraz Önder Somer... Üçünün karışımı bir çehre, vücut ve eda. Evdeyken –ki çok az olurdu- mısır veya mısır, dondurma işlerine koşuştururken, siyah sahtiyan üzerine deri kesilerek ve sırma işlenerek yapılan, burnu köşeli ve az yukarı kıvrık yemeni giyerdi. Sonradan gıslaved lastiğe dönüştü bu. Sinemadayken kaloş fotin denilen, yüzü rugan, arkası siyah köşeli, gısale yüzlü potini tercih ederdi. Bıyıkları üstten ve alttan az inceltirdi. Pınar sinemasındayken babamın başında kasketten çok fötr olurdu.”* (Pınar Sineması, s.40-41) gibi unsurları dile getirir. Yalsızuçanlar, küçüklüğünde hafızasına kazınmış bu sahneleri öyküsünde ilmek ilmek işler. Öykünün başkişisi babası olunca bu anılar daha çok anlam kazanıp yazar tarafından değer kazanır. Yazar, öyküde Makinist Yusuf Amcaya da artı parantez açar. Yusuf Amcanın kısa hayat öyküsünü anlatan yazar babası ile olan samimiyetini de yansıtır. Ayrıca Yusuf Amca babasının ekmek teknesini, yıllardır uğraşıp biriktirdikleriyle elde ettiği sinemasını istemeden yakar. *“Beş-on dakika geçmemişti ki yanık naylon kokusu duyduk. Babam sağa sola dönerek koku almaya çalıştı. Kapıda heyula gibi dikilen Keto’yu çağırdı, ‘Nedir bu?’ diye sordu. Adam, ‘Bi şey mi var ağbi?’ deyince çıkıştı, ‘Koku oğlum koku, ne bu? Yukarıda bir şangırtı oldu, ardından koku ve duman, Yusuf amcanın bağirtısı koptu.”* (Pınar Sineması, s.51).

Yazarın kaleme aldığı ‘Pınar Sineması’ adlı öyküde kişilerin sosyal yapısı ve isimlerinin başına gelen lakaplar dikkat çeker. Öyküde yer alan kişilerin neredeyse tamamı sıradan, sosyal bir vasfı, unvanı olmayan kişilerden oluşur. Öyküde unvan sahibi olan tek kişi vardır o da Halk Partisi’nden üç dönem reis olan Nuri Nebioğlu’dur. Bu isim haricinde yazarın babası dâhil hiçbir karakter unvan sahibi değildir. Sosyal yaşamın olmadığı, dar/kapalı kültürün yaşandığı mekânlarda isimlere lakap takmak yaygın bir davranıştır. Takılan lakap genellikle kişinin yaptığı iş veya eksik görülen bir uzuv veya davranış göz önünde bulundurularak konulur. Öyküde Makinist Yusuf Amca karakterinin sinemada görevi makinistlik olduğu için bu lakabı alır. Başkişinin kardeşi olan Muhammed’in tek gözü olmadığı için Tekfener lakabı takılır. Lallik Selo lakabına bakıldığında bu karaktere konuşmadığı için Lallik lakabı takılır. Lallik Doğu Anadolu Bölgesi’nde konuşamayan kişilere takılan yaygın bir lakaptır. Lakaplar içinde en ilginç olanı ise Çakmakçı Cüce Hacı’dır. Kışlalar Caddesi’nden Akpınar’a giderken meydanda çakmak doldurup tamir işleri yapan Hacı ismindeki karaktere çakmakçı lakabı takılır.

Ayrıca boyu da bir metre civarı olduğu için cüce lakabı takılır. Yani bu karaktere hem yaptığı işten hem de vücudundaki eksiklikten ötürü lakap takılır.

Öyküyü incelerken yazarın babası ve yaşadığı çevre ile ilgili yaptığı gözlem ve gözlemler sonucundaki tasvirler dikkat çekicidir. Bu nedenle yazarın yaptığı tasvirler geçmişte yaşadığı olayların etkisinde olduğu ve yaşadığı hayattan mutlu olduğunu gösterir. Bu nedenle öyküyü incelerken bir yandan başkişi olan baba karakterinin genel özelliklerini anlatırken diğer yandan ise anlatıcı kahraman olan yazarın geçmiş hayatının izlerini ve etkilendiği kişileri, örnek aldığı kişilerin yazar üzerindeki etkilerini tasvir ettik. Bu şekilde öykünün daha anlaşılır ve okuyucuya etkili bir şekilde ulaşacağını düşündük.

Yukarı sayfalarda da ifade ettiğimiz gibi yazarın küçüklüğünde etkilendiği kişileri başkişi olarak öykülerine yansıttığı gibi gerçek yaşamda yer edinmiş olan peygamber, bilim adamı ve sanatçı gibi karakterleri de öykülerinde yer edinir. Yazarın ‘Sırlı Tuğlalar’ adlı küçürek öyküsü bu tanıma örnek teşkil eder. 35 kelimedenden oluşan bu öyküde yazar, Hz. Yûsuf’un abileri tarafından kuyuya atılması sonucunda gözlerini kaybeden Hz. Yakub kıssasına değinir.

Küçürek öykülerde asıl mesele okuyucuda şok etkisi yaratmaktır. Bu nedenle yazarlar direkt vakaya değinilir. Söz uzatılmaz. Tasvirlerden uzak durulur. Mekân genellikle soyuttur. Küçürek öykülerdeki “*Vurucu etki ve şok uyarı niteliği, romanın iki yüz sayfalık hacmini, birkaç tümcede anlatma iddiasındaki anlatıları, doğrudan oluş an’ları üzerinde yoğunlaşmaya zorlar.*” (Öztoğat, 1997: 42). İşte yazarın da kaleme aldığı ‘Sırlı Tuğlalar’ adlı küçürek öykü oluş anları üzerine kurulu bir öyküdür. Öykünün karakterleri Hz. Yakup ve Hz.Yûsuf’tur. Ancak Hz.Yûsuf’un öyküde sadece adı bulunmaktadır. Vaka içerisinde hiçbir aksiyonu bulunmaz. Başkişi ise Hz. Yakub’tur. Asıl konu Hz. Yakub’un etrafında şekillenir. Öyküde Hz. Yakub’a “*Neden Mısır’dan gelen gömleğinin kokusunu duydun da, yakınındaki Kenan kuyusunda bulunan Yusuf’u göremedin? Diye sorulduğunda şöyle cevap verdi: Bizim halimiz şimşekler gibidir, bazen yüksek bir yerde oturuyor gibi her tarafı görür, bazen ayak parmağımızı göremeyiz.*” (Sırlı Tuğlalar, s.134) ifadesiyle cevap verir. Aslında bu kıssa hakkındaki görüşü İranlı Fars şair ve İslam Âlimi Şeyh Sadi-i Şirazi dile getirir. Ancak yazarda bu kıssadan etkilenecek olacak ki öykü kitabında tekrar ele alır bazı değişikliklerde bulunur. Kıssanın aslı ise “Biri, oğlunu kaybetmiş Yakub’a sorar: *Yusuf’un gömleğinin kokusunu Mısır’dan duydun da, O’nu Ken’an kuyusunda iken*

niçin görmedin? Hz. Yakup, şu cevabı verir: “Bizim halimiz çakan şimşek gibidir. Bazan açık, bazan kapalı olur. Bazan göklerin üstüne çıkar, otururuz, bazan da ayağımızın üstünü göremeyiz.” (Şirazi, s.50). Bu öyküde anlatılmak istenen mesele aslında Hz. Yakub’un kuyuda oğlunu görüp görememe meselesi değildir. Ona gelen gömleğin oğluna ait olduğunu kim nasıl gösterdi? Meselesidir. Gayb âlemini sadece yaradan bilir ve o ne zaman isterse onu gösterir. İstemediği sürece Gaybı görmek, bilmek ve anlamak mümkün değildir. Zaten Hz. Yakub sorulan soruya verdiği cevap ile bu görüşü destekler. Bununla beraber Hz. Yakub Mısır’dan gelen gömleğin Hz. Yusuf’a ait olduğunu kendi iradesiyle anlamaz. Aynı şekilde yanı başında kuyuda olan oğlunu görememesi de kendi isteği doğrultusunda gerçekleşmez. Diğer bir yandan bakacak olursak Hz.Yûsuf, daha küçüklüğünde ilâhî bilgilendirmeye nail olmuştur. Kardeşleri tarafından kıskanılıp kuyuya atıldığında Cenab-ı Hakk, Kur’an-ı Kerim’de Yûsuf Suresi 15. Ayette kalbine şunu ilham eder:

“Yûsuf’u götürüp kuyunun dibine bırakmaya karar verdikleri zaman biz de O’na Andolsun,(senin Yusuf olduğunun) Farkında değillerken onların bu işlerini sen kendilerine haber vereceksin.” (Kur’an-ı Kerim, 236).

Zorluk anında kolaylık inzal etmek Cenab-ı Hakk’ın lütuf ve rahmetinin bir tecellisidir. Kardeşleri tarafından böyle bir hıyanete maruz kalan, kuyunun karanlığındaki küçük Yusuf’un hassas kalbini hoşnut etmek, İlâhî hikmetin ve rahmetin bir gereğidir. İnsanların kutsi bir teselliye muhtaç oldukları ıstırap ve sıkıntı anlarında, ilâhî rahmetin imdada gelişi, pek çok kişinin şahsî tecrübeleriyle sabit olan bir hakikattir. Ayrıca, Hz. Yakub’a ‘Yûsuf’u kurt yedi’ diye kanlı bir gömlekle beraber acı bir haber geldiği halde, Yusuf’un hayatta olduğunu bilmesi ve Yûsuf Suresi 86. Ayette: *“Allah tarafından sizin bilmediğinizi biliyorum”* (Kur’an-ı Kerim, 244). demesi, O’ndaki gaybî bilgi boyutunu gösterir. Demek ki peygamberler, Allah’ın izniyle birtakım gaybî sırlara aşına olmuşlardır. Kur’an’da yer alan örnekler, bu gerçeği açık bir şekilde ispat etmektedir. Şüphesiz bu örnekler, emsallerine de kapı açar. Yani peygamberlere verilen bu gibi gaybî bilgiler sadece Kur’an’da zikredildiği kadar olmayıp, benzeri olaylar çokça vuku bulur. Anlaşıyor ki öyküde yazar yukarıda ifade etmeye çalıştığımız durumları anlatmak ister. Bu ifade yazarın öykü ismini ‘Sırlı Tuğlalar’ koymasından ötürü de düşünülür. Sır yani gayb aynı manayı temsil eden ifadelerdir. Sır olan her şey bilinmeyendir. Daha doğru bir şekilde söyleyecek olursak, sır olan bir şey tektir. Herkes bilemez. Yalnızca sırrı taşıyabilecek kişiye anlatılır,

gösterilir. Buda sır sahibinin iradesinde olan bir yetkidir. Aynı şekilde ‘tuğlalar’ da kişinin mahremiyetini kapatan, gizleyen bir olgudur. Bu da tuğlaların herkesin bilmediği, görmediği olaylara şahitlik etmesi anlamına gelir. Bu nedenle tuğlalara da sır sahibi, gaybı bilen nesnelere ifadesi kullanılır.

Sadık Yalsızuçanlar’ın öykülerine bakıldığı zaman tek tip, karakter ve içerik olarak tek şekilli öyküler yer almaz. Yukarıda çözümlediğimiz öykülere de bakıldığı takdirde bu ifademizin doğruluğu dikkat çeker. Yazarın kimi öykülerinde çocukluğunu, amcası Tekfener(Muhammed)’i anlatırken kimi öykülerinde ise Hz. Yakub, Hz. Yusuf kıssalarını anlatır. İnceleyeceğimiz ‘Akla Veda’ adlı öyküde ise yazar, aydın-halk çatışmasını anlatan bir öykü kaleme alır. Yazarın bu öyküsü konu itibari ile farklı özellikler taşır. Bu farklılığın başında ironik söylemler dikkat çeker. Yazar, bir yandan Yunan Tanrılarında biri olan Poseidon’un maceralarını anlatırken diğer yandan Ege’nin bir beldesinde yaşayan Rıza Dayı’yı, muhtarı ve köy ahalisini anlatır ve bu iki zıt grubu bir köy kahvesinde birleştirip ironik bir sohbetin içine sokar. Öyküde Poseidon ile köylüler arasındaki geçen sohbetin ortak bir konusu bulunmaz. İki tarafta zıt konulardan bahis açar. Poseidon Yunan mitolojisinde yer alan olayları dillendirirken, köy ahalisi de dönemin sıkıntılarını dile getirir. Öykünün Başkişisi Poseidon’dur. Ancak öyküde birçok norm karakter de bulunmaktadır. Bu karakterler içinde en önemlisi görevi Muhtar karakteri üstlenir. Sohbeti açan, bağlayan ve geçişleri sağlayıp Poseidon’a soru soran karakter olarak Muhtar karşımıza çıkar. Öyküde ayrıca Rıza Dayı, kahveci ve çırağı, Koreli Bekir, Beşgözler köyünden Derviş, Mahmut Emmi, Şoför Cemil, nahiye müdürü İshak Bey ve Kaymakam gibi karakterler yer alır. Öyküde yer alan karakterleri Poseidon ve diğerleri diye ikiye ayırmak yanlış olmaz. Ayrıca halk ve aydın diye bir sınıflama da yapılabilir. Köy ahalisi içinde bulunduğu derin koşullarından şikâyetçidir. Yaşam standartlarını belirleyemeyen köy ahalisi dayatılan sisteme karşı duruş sergiler. Ancak bu duruş sadece kahvede sergilenen sohbetlerde gerçekleşir. Köye Kaymakam geldiği anda ise sergilenen duruş tamamen unutulmuş itaat ve boyun eğmeye, şaşılacak bir davranışa dönüşür. Çünkü “*İnsan, apansızın, nasılıni nedenini bilmeksizin, önceden haber almaksızın, önceden tasarlamadığı, kestirilemeyen bir ortamda, yani bu şimdiki ortamda, sıkı sıkıya belirlenmiş birtakım koşullar toplamında varlığını sürdürmek durumunda olduğunu keşfederek şaşar.*” (Gasset, 2011: 54).

Öykü yaşamı boyunca Yunan mitolojisinin bir tanrısı olan Poseidon'un köylülere meseleler anlatmasıyla başlar. Anlatılan meseleye köylülerin tepkileri bir hayli ilginç olur. Öyleki Poseidon Yunan mitolojisinde yer alan kardeşi Hades ve Zeus ile olan münasebetlerini anlatır. Ancak köylü ahali dinledikleri olayların aksine kendi sıkıntılarından dem vurur. *“Olimpos üçümüzün ortak malıdır. Bu yüzden Zeus’la hiçbir konuda aynı düşünmem. Bırakalım Zeus dursun durduğu yerde, payına düşüne razı, mülkünde sakin ve tüm yetkileriyle. Muhtar, ‘Buyur,’ dedi Rıza dayıya, ‘adamlar kendi aralarında ne güzel anlamışlar, şu harmanyerini paylaşamadık gitti senelerdir. Yaşınızdan başınızdan utanın, bak elin gâvuru nasıl anlaşıyor, meselesini çözüyor. Biz koca adamlar... Yazık!”* (Akla Veda, s.135). Aslında yazarın öyküsüne verdiği isimle öykünün içeriği tam uyuşur. Çünkü köy ahalesinin olaylara verdiği tepkiler ve konuşma şekilleri Akla Veda ettiklerini gösterir. Yazarın bu öyküdeki amacı köy ahalesinin içinde bulunduğu sıkıntıdan başka bir şey görmediğini okuyucuya anlatmak olsa gerek. Ayrıca aydın ve köylünün hayata bakış açısını yansıtmak adına öykü önem arz eder. Öyküde yazar Poseidon karakterini sembolik olarak seçer. Bu karakterin yerine başka bir karakterde olabilirdi. Ancak hem öykünün geçtiği yöre itibarı ile hem de anlatılan kısma itibarıyla karakterler arasında uyum vardır.

Yazar Poseidon karakterinin sembolik olduğunu okuyucuya aktarmak için öykünün sonunda Kaymakam karakterini öyküye dâhil eder. *“Kaymakam ve beraberindekiler kahveye geldiklerinde kaygılandılar. Muhtar, kahveci çırağına, ‘Nereye gitti o adam?’ diye sordu. Çıracak, ‘Görmedim’ dedi, ‘ocaktaydım.’ Muhtar, Kaymakam’a yaklaştı, ezik bir sesle, ‘Bulursak candarmaya haberdar ederiz efendim’ dedi. ‘Manisa akıl hastanesinden kaçmış’ diye bir açıklamayla yetindi Kaymakam.”* (Akla Veda, s.142). Kaymakam ve köy ahalesinin ifadesinden anlaşıyor ki Yunan mitolojisinin denizler, depremler ve atlar tanrısı olan Poseidon aslında akli yitik bir delidir.

Aslında yazar öyküde başkışıye insani değerler yükler. İnsanî değerler dememizin sebebi ise Poseidon’un Yunan mitolojisinde tanrı kabul edilmesinden ötürüdür. Öyleki Yunan mitolojisinde tanrıların insanüstü özellikleri bulunur. Akla Veda adlı öyküde ise Poseidon köy kahvesinde çay içip köylülerle muhabbet eder. *“Poseidon çırağın getirdiği son çayı da içmiş, köye yukarıdan bakan tepedeki kahvede bir zaman yalnız oturduktan sonra yanında taşıdığı ve içinde eprimiş kâğıt parçacıkları, tapu sicil kayıtları, vesikalık fotoğraflar, Eyüp Sultan’ın avlusunda satılan tebareke*

amme cüzleri, bir misket elması, bir domates ve mendil bulunan siyah poşetini alarak gitmişti.” (Akla Veda, s.142).Öyküde birinci dereceden kahraman Poseidon olduğundan ötürü, öykü birinci dereceden kahramanın köyden ayrılmasıyla son bulur. Çünkü öyküdeki vaka hareketleri başkişi etrafında şekillenir.

2.2.1.2. Norm Karakterler

Norm karakter, öyküde başkahramandan sonra en önemli kişilerdir. Bu karakter başkahramanın elde etmek istediği niteliklere sahiptir. Norm karakter ayrıca öykü içerisinde başkahramanı yönlendiren, ona yol gösteren kişi olarak karşımıza çıkar. Bu nedenle öykülerin olmazsa olmaz karakterlerinden biridir. Ayrıca *“Roman başkişilerinin yansıtıcısı ve tamamlayıcısı rolünü üstlenen bu kişiler, genellikle birinci derecedeki roman kahramanlarının yanında yer alırlar. Buna ikizlik yerine, roman başkişisinin olmak istediği veya aradığı yarısı diyebiliriz.”* (Özcan, 2014: 61). Bu nedenle başkahramanın arayış içinde olduğu süreç boyunca norm karakterde bu arayışın bir parçası olarak başkahraman ile beraber öyküde yer alır.

Sadık Yalsızuçanlar’ın öykülerine bakıldığı zaman norm karakter tanımına uygun birçok öykü kahramanı bulunur. Bu öykü kahramanları gerek yazarın geçmiş anılarında yer alan kişilerden gerekse yazarın kendi hayat görüşünden esinlenerek oluşturduğu öykülerde yer alan kişilerden oluşur. Yazarın öykülerinde ki başkahramanları anlayabilmek için norm karakterler olmazsa olmaz bir değer taşır. Bu noktada Stevick *“Romadaki çeşitli mizaçları anlayabilmek için okuyucunun şiddetle ihtiyaç duyduğu bir rehber”* (Stevick, 2004: 62) olan norm karakter, başkişi ve onun değerlerini tamamlar.

Yazarın ‘Riyad’ adlı öyküsündeki norm karakter başkişinin dedesi olan Kamil Baba’dır. Öykünün başkişisi Riyad, her yönüyle dedesini örnek alır. Dedesini görmemesine rağmen dedesinin attığı tohumları besleyip büyütür ve filizlendirir. Öyküde Kamil Baba ölmeye yakın Riyad’ın annesi Necla’ya *“Kızım, çocuğuna erkek olursa dedemin adını verin, Riyad”* (Riyad, s.194) diyerek gözlerini kapatır. Riyad kelime anlamı olarak bir şeyin yokluğunu duyarak geri gelmesini istemek veya birinin ya da bir şeyi bulmaya çalışmak karşılık gelmektedir. Kamil Baba bu ismi gelinine boşuna vasiyet etmez. Norm karakter, devrin şartları, ve gelişip sistemleşen yapılarından şikâyetçidir. Geçmiş yaşamdan, bağlı olduğu muhafazakâr yaşamdan izler görmek ister. Bu nedenle torunun adını Riyad koymak ister. *“Oğulları iktisattan söz*

ettiğinde 'Bahçeye götür beni' derdi” (Riyad, s.193). Aslında Riyad doğmadan olması gereken yaşaması gereken hayat norm karakter olan Kamil Baba tarafından tasvir edilir. Birinci derecede kahraman olan Riyad'ın yapması gereken tek şey ise tasvir edilen yoldan, dedesinin izinden gitmek ve arzulanan hayatı elde etmektir. Ancak Kamil Baba'nın arzuladığı hayatı çocukları yaşamaz. Bu nedenle norm karakter başkişiye yanlış yönleri de göstererek onu yönlendirir. Özcan'a göre *“Bazen roman kahramanın bu yarısı, diğer yarısının kusurlarını görecektedir, olumlu ve eleştireldir. Bazense kronolojik akış içerisinde onun gelişmiş devamıdır. Aynı hedefe yönelik olan bu kahramanlar, roman boyunca bir helezon gibi muhtelif zaman ve mekânlarda birbirleriyle ilişkiler kurarak, romandaki aksiyonun oluşmasını sağlarlar.”* (Özcan, 2014: 62). Bu sayede öykünün aksiyonuna katkı sağlayan norm karakter, başkişinin eksikliklerini kapatan bir yardımcıdır.

Öyküde Riyad dedesi gibi babasını protesto etmesi, aslında başkişinin olmak istediği kişi ve seçtiği yol hakkında okuyucuya önemli ipuçları verir. Riyad'ın üniversiteyi kazanıp il dışındayken ailesine yazdığı ilk mektupta babasına *“tembel peder”* diye seslenmesi yine aynı şekilde dedesini örnek aldığı bir göstergesidir. Öyleki Kamil Baba da oğlu Abdurrahman'a *“yaramaz çocuk”* ve *“mirasyedi”* gibi söylemlerde bulunur. Riyad öyküde sadece babasını protesto etmez. Değişen ve gittikçe yozlaşıp yalnızlaşan insanlığı ve düzeni eleştirir. *“Riyad üç hayatlı. Sergüzeştine geçiyor sonra. İlk bir inşaat firmasında başladı. Firmanın işi kaçakçılıktı. Görevli? Görevliler sigara paketlerine gizlenmişlerdi. Çiçekleri yediler. Planlama teşkilatlarında sigara paketlerine gizlenen akrepleri besleyecek planlar yaptılar. Tren? Konağın bahçesine gizlice ekilen esrar tohumlarını çiçek diye sigara paketlerine yüklediler. Demiryolları inşa ettiler. Treni allayıp pulladılar, tünele saldılar. Zaman öncesi garip yaratıklara benziyordu tren, hiç bitmeyen bir tünelde siyasi cinayetleri planlayan şirketlerinin mallarını taşıyordu.”* (Riyad, s.196-197). Alıntidan anlaşılacağı üzere Riyad çarpık düzenin işleyişini ve bu işleyişten duyduğu rahatsızlığı dile getirir.

Öyküde hem başkişi Riyad'ın hem de norm karakter Kamil Baba'nın çiçeklere olan ilgisi dikkat çeker. Çiçekler, öyküde simgesel anlamda umut ve hayalleri temsil eder. Hayali kurulan olayların düşüncelerin canlılık kazanma halidir. Öyküde Kamil Baba, her sabah çiçeklerini eliyle yoklar, sevinirdi. Sevinmesinin sebebi ise hayallerinin solmaması ve umudunun devam etmesindedir. Kamil Baba'nın çiçekleri aslında torunu Riyad'ın da habercisidir. Çünkü norm karakterin beklentisi ve hayali, torunun

dünyadaki bu kara düzeni değiştirip, yokluğunu hissettiği geçmiş yaşam, kültürün izlerini yeniden yaşatacak olmasıdır. Öyküde çiçeklerin solması Kamil Baba'nın hayallerinin solması, yok olması anlamına gelir. Ancak norm karakter, her sabah hayallerinin yanına gider ve onlarla teselli bulur. Kamil Baba'nın çocukları iktisattan söz ettiğinde de onları dinlemez hemen bahçeye gitmek ister. Bu da aslında norm karakterin asıl olarak neden rahatsız olduğunu gösterir. Çocuklarının değişime ayak uydurup özünü unutması, Kamil Baba'yı rahatsız eder. Bu nedenle etrafındaki değişimi gören norm karakter her gün hayallerini, yani çiçeklerini kontrol eder. Scarry göre *“Çiçekler, algı dünyasındaki olağanüstü canlılıklarıyla neredeyse aynı düzeyde hayal edilmeye, zihinsel olarak yakalanmaya müsaittir.”* (Scarry, 2006: 51). Bu nedenle de norm karakter ve başkişi, hayallerini ifade ederken simgesel göstergesi olan çiçekleri kullanmayı tercih eder.

Öyküde Riyad'ın verdiği mücadele karşılığını bulur ve istediği düzeni, ortamı sağlamaya başlar. Bunun karşılığında da var olan karakterler ve değişime uğramış nesnelere tutunamayıp yok olma sürecine girer. Değişimi gören Riyad, Kamil Baba'nın arzuladığı hayatı elde etmenin mutluluğunu yaşar. Aslında norm karakter başkişiyeye olması gereken yaşamı gösterip başkişinin eksik kalan yanını tamamlar. Başkişi de norm karakterin yönlendirmesiyle eksik yanını keşfeder ve ideal olan hayallerin peşinde koşar. Öykünün sonunda da hayallerini elde eden başkişi zafer hazzını tadar. *“İçlerinden biri bağırdı. Kimse duymadı. Akrep olan görevlinin sonunu belirtiyordu bu bağırtı. Ateş büyüdükçe tünel de büyüdü. Eridi, eridi, görevlileri birer birer akrebe dönüştürdü. Ve birbirlerini zehirlediler. Ateş, politikacıları boyutsuz bir yere itti. Bürokratlar yandı; fakat ölmedi. Tünelin sonu görünüyordu. Engin bir kan gölü üstünde şeffaf, saydam, hayatlı bir damla gibi sonu göründü. Riyad'ın aşkı başlamıştı. Riyad'ın tutkusu. Kamil Baba şehrimizi şimdi tanıyamaz. Fabrikalardan eser yok şimdi. Güneş ısıtıyor bizi. Çiçekler renklerini, kokularını ve türlerini artırdı.”* (Riyad, s.199). Öyküden yapılan alıntı öykünün başkişisi olan Riyad'ın elde ettiği edimlerini görmek adına önemlidir.

Yazarın 'Değirmen' ve 'Pınar Sineması' adlı öykülerinin norm karakteri evin annesi karakteridir. Yalsızuçanlar, bu iki öyküde de hayat öyküsünden kesitler sunar. Değirmen adlı öyküde yazar ailesi ile Malatya'da yaşarken değirmene buğday öğütmeye giderken yapılan hazırlıkları, değirmen maceralarını konu edinir. Öyküde başkişi evin oğludur. Öyküdeki bütün vakalarda küçük çocuk etkin rol oynar. Olaylar

başkişinin gözlemediği olaylar neticesinde okuyucuya aktarılır. Anlatıcı da aynı şekilde başkişidir. Başkişiye yardımcı olan karakter ise başkişinin annesidir. Bütün işlerine yardımcı olan anne norm karakter özelliği taşır. Öyküde başkişi norm karakterin etkisinde kalır. Ayrıca norm karakter ile uyuşamadığı anlar da olur. Şahin norm karakterle alakalı “*Norm karakter, birinci derecedeki kahramanın bütünleyicisidir. Roman boyunca başkahramana yardım eder ve onun eksikliğini kapatır.*” (Şahin, 2007: 187) ifadelerini kullanır. ‘Değirmen’ adlı öyküde de başkişinin eksikliklerini kapatan karakter norm karakter olan anne karakteridir. Norm karakter, öyküde oğlunu kollayıp gözetir. Ancak her zaman göz önünde olmaz. Öyküde başkişinin babası olan Abdurrahman norm karaktere karşı sert bir tavır sergilese de, bu tavra aldırılmadan işine devam eden norm karakter yaşadığı hayata uyum sağlar. “*Kardeşlerim uyuyor. ‘Oğlum cinlendin mi’ diyor annem, neden uyumuyorsun? ‘Lütfen anne diyorum,’ diyorum, ‘biraz daha oynayayım.’ ‘Baban kızacak’ diyor. Babam geliyor, ‘Ne oldu?’ diye soruyor. Annem, ‘Uyumak istemiyor’ diyor. Kaşlarını yalancılıktan çatarak bakıyor babam. Ben yalvarır gibi bakıyorum.*” (Değirmen, s.85).

Yazarın ‘Pınar Sineması’ adlı öyküsünün de norm karakteri aynı kişidir. Yazar, bu öyküde de hayat öyküsünden kesitler sunduğu için öykü karakterleri aynı kişilerden kurulur. Ancak ‘Değirmen’ adlı öyküde başkişi yazarın kendisi yani küçük çocuk iken bu öyküde başkişi olan yazarın babası Abdurrahman’dır. Çünkü bu öyküde yazar babasının hayat öyküsünü anlatır. Öykünün norm karakteri ise Abdurrahman’ın namı değer Abdo’nun karısıdır. Öyküde norm karakter, her türlü sıkıntıya rağmen başkişisi tamamlayan kişi olarak karşımıza çıkar. Öyküde birinci derecedeki kahraman aksi, asabi ve geçimsiz bir yapıya sahiptir. Başkişinin eksik olan yanları da norm karakterde mevcuttur. Norm karakter kişilik olarak uyumlu, insanlarla kolay anlaşılabilen bir kişilik yapısına sahiptir. Bu nedenle norm karakter ve başkişi olması gereken niteliklere sahiptir. “*Baban gece yarısı sinemadan döndüğünde, yorgun ve heyheylere tepesinde olurdu. O geldiğinde ne yapıp yapıp seni uyutmuş olurdum. Uyanınca emzirir teskin ederdim. Bir gece yine sinirleri gergin ve yorgun gelmişti. Cinlenmiştin sanki. Durmaksızın ağlıyordun. Kundağın düğümünden tuttuğu gibi yatağa attı seni. Bağırınca bu kez bana saldıranca Allah ne veriyse...*” (Pınar Sineması, s.29). Norm karakter, öyküde birçok kişiye yardım eder. Ancak en çok zararı başkişiden görür. Yaşadıkları karşısında yılmayan karakter başkişinin eksik yanını tamamlar. Bu nedenle öykünün bütününde başkişiye yardımcı olan yönlendirici güç olarak karşımıza çıkar. Ayrıca

norm karakter, başkişide gördüğü yanlış dile getirmekten çekinmez. Öyleki norm karakter öykü karakterlerinde olan ve Halk Partisi'nden üç dönem reis seçilen Nuri Nebioğlu'nun iki günde bir evlerine toplantı yapmak için gelmesini "*Babamın seçimlerde, evimizin parti ofisi gibi kullanılmasına izin verişine annem içten içe kızır, belli etmemeye çalışır, 'Hıh!' diye söylenirdi, 'Ben sana hayran sen cama tırman. Ayaklar baş, başlar ayak olsun istiyor bunlar. Bizim herifte akıl yok ki*" (Pınar Sineması, s.34) bu şekilde dile getirip başkişiyi eleştirir. Norm karakter öyküde başkişiyi eleştirdiği gibi doğru gördüğü yerleri de ifade etmekten çekinmez ve başkişinin sergilediği davranışlar ile gurur duyar. Bu davranışıyla da norm karakter başkişiyi tamamlayıcı bir nitelik kazanır. "*Esnaf Sıhhat Cüzdanı'ndaki, 'Bu hüviyet cüzdanını taşıyan Abdurrahman Güzeller, Malatya Tababetinde mukayettir' kaydını annem okurken gururlanır, gerisini bana okutarak oğlu sinemacılık yaptığı için üzülen babaanneme, oğlunun işinin ehemmiyetini anlatmada kullanırdı.*" (Pınar Sineması, s.40). Norm karakterin başkişinin alıntıda görüldüğü üzere yetkilerine sevinmesi norm karakterin özelliklerin biri olarak karşımıza çıkar.

2.2.1.3. Kart Karakterler

Kart karakter değişim ve gelişime kapalı, tek taraflı düşünüp bencil olan karakter yapısıdır. Bu karakter yapısı öyküde başkişiyeye karşı bir tavır sergiler. Bu şekilde kart karakterler başkişiyeye karşı bir güç sağlamış olurlar. Korkmaz, kart karakterle alakalı "*Romanda tek bir özelliğin sembolü olan kart karakterlerdir. Her şeye rağmen tabiattaki esas niteliklerini muhafaza ederler ve değişmezler. Bu tür roman kahramanları yalın kat bir kişiliğe sahiptirler ve daha çok hedef objeye varması engelleyen karşıt güç gurubundadırlar.*" (Korkmaz, 1997: 300) ifadesini kullanır. Kart karakterler, öykü içerisinde hayata çok fazla tutunan karakter tiplerinden değildir. Öyküde nerede bir arıza sorun varsa orada kart karakteri aramak yanlış bir ifade olmayacaktır.

Sadık Yalsızuçanlar'ın öykülerinde birçok kart karakter bulunmaktadır. Yazarın kendi hayatından izler taşıyan öykülerinde bir karakter var ki kart karakter tanımını tam olarak karşılar. Bu da yazarın birçok öyküde ifade ettiği Tekfener (Muhammed) adlı karakterdir. Ayrıca yazarın öykülerinde yer bulan Neco (Necdet) adlı karakter de kart karakter özelliği taşımaktadır. Neco adlı karakteri daha sonra açıklayacağımız için burada fazla değinmeyeceğiz.

‘Tekfener’ ve ‘Pınar Sineması’ adlı öykülerde yer alan Muhammed yazarın babası olan Abdurrahman’ın kardeşidir. Hayatı boyunca asabi bir karakter olarak yaşayan Muhammed ailede her zaman eleştirilen, kötü karşılanan bir kişiliğe ve alışkanlıklara sahiptir. Muhammed’e ‘Tekfener’ denilmesinin sebebi çocukken geçirdiği hastalık nedeniyle sağ gözünü kaybetmesinden dolayıdır. Tekfener lakabını ise ağabeyi Abdo takar. *“Tekfener aşağı Tekfener yukarı. Babaannem bundan dolayı babamı bir türlü bağışlamadı. ‘Bu Allah’ın takdiri, senin yaptığın çok ayıp’ diyerek kınardı.”* (Tekfener, s.57). Tekfener başkışı Kamil Baba’ya karşı bir tavır sergiler. Başkışının yapma dediği her şeyi yapmakta geri kalmaz. Bu nedenle Kamil Baba’dan çok defa eleştiri ve hakaret içerikli sözler duyar. *“Dedem dövdü olamadı sövdü olmadı, gizlice bahçeye esrar ekmesine, kazandığı paranın çoğunu tütüne katmasına engel olamadı.”* (Tekfener, s.56). Muhammed küçük yaşlarda esrar içmeye başlar ve ölene kadar bırakamaz. Bu davranışıyla Muhammed kart karakterlerin en önemli özelliklerinden birini sergiler. *“Kart karakter, tek tip bir kişiliğe sahip olan kişilerdir. Roman boyunca değişime ve dönüşüme uğramazlar.”* (Şahin, 2007: 188). Bu ifadeler ışığında kart karakter özelliğine sahip kişilerin davranışsal yapıda ve karakteristik yapıda değişik yapmaları beklenemez.

Kart karakter Muhammed’in yaşam şekline, davranışlarına ve zararlı alışkanlıklarına en çok üzülen kişi öyküde norm karakter özelliğini taşıyan babaanne karakteridir. Babaanne karakteri Muhammed’in annesidir ve öyküde birçok karaktere yol gösteren, sahiplenen, olayları yatıştıran bir tip olarak karşımıza çıkar. Ancak bu özelliklere sahip babaanne ne yaparsa yapsın oğlunun değişimini sağlayamaz. Bunun üzüntüsünü yaşayan norm karakter her fırsatta bu üzüntüsünü dile getirir. *“Babaannem, dedemin ölümünden sonra radyonun eve getirilmesinden hoşnut değildi, ne var ki amcama söz geçiremiyordu. ... ‘Anam böyle bir babadan böyle bir çocuk... Allah insanı çoluğuyla çocuğuyla imtihan etmesin’ diyordu. ‘Peki vazgeçirmenin bi yolunu bulamadınız mı? diye soranlara, ‘Ben diyorum hadımım sen diyorsun oğul uşaktan ne haber? Alışmış bi kere. Bizden vazgeçer ondan vaz geçmez. Baksana canından geçiyor’ derdi.”* (Tekfener, s.55-56). Tekfener’in ömrü boyunca içtiği esrar yüzünden başına gelmedik iş kalmaz. On beş yaşında esrar yakalatmasından dolayı altı ay hapisnede yatar.

Tekfener’in arkadaş ortamı da kendisi gibi silik tiplerden oluşur. Bu tiplerin çoğunu hapisnede tanır. Kart karakter hapisnede esrar içmeye devam eder. Para

yetiştiremediği için açık görüşe giden annesinden para ister. Bu kadar çok para istemesinin ardında esrar olduğu bilen anne çocuğuna acır ama yine de parayı verir. Hapishaneden çıkan Tekfener kahve açar ve esrar içmeye devam eder. Kahvede esrarcı arkadaşlarıyla beraber âlem yapar. Otuz beş yaşına geldiği zaman evlenir. Ancak esrar ve şüpheci davranışları evliliğinin dört yıl sürmesine neden olur. *“Babaanneme göre ‘gelin haklı’ydı, ne var ki, ‘sabrı elden bırakmayacaktı’ Küçük halam durmaksızın, ‘Hocaya gidip birbirini sevdirme muskası yaptırmaktan’ söz ediyordu. Ablası, ‘Allah’tan sıska ne yapsın muska anam’ diye itiraz ediyor, ‘Takdirin önüne geçilmez’ diyordu.”* (Tekfener, s.61). Eşinden ayrıldıktan sonra esrar içmeyi artıran Tekfener gece kulüplerinden çıkmaz. Ancak eşini çok sevmesinden ötürü ölene kadar bir daha evlenmez.

Öykünün dramatik aksiyonu kart karakter ‘Tekfener’in esrara olan bağımlılığı sonucunda paramparça olan hayatı ve norm karakter rolündeki babaannenin oğlunun esrarı bırakması için verdiği mücadeleden kaynaklanır. Yalsızuçanlar, ‘Pınar Sineması’ adlı öyküsünde de Tekfener’den bahseder. Ancak geniş tasvirlerde bulunmaz. *“Sarhoşluk, küçük dayım Mete ile ortanca amcam Tekfener’e özgüydü. Tekfener amcamın asıl adı Muhammed idi, bir gözü kör olduğundan bu adı takmıştı babam.”* (Pınar Sineması, s.39).

Sadık Yalsızuçanlar yukarıdaki bölümlerde de zikrettiğimiz üzere çeşitli başlıklarda öyküler yazar. Yazdığı öykülerde bazen amcası, dedesi, annesi, babası yer alırken bazen de Kafka, Martin Heidegger, Toshihiko Izutsu; Hz. Musa, Hz. Yakub, Hz. Yusuf gibi isimler yer alır. Yazarın kaleme aldığı ‘M’nin Ağzındaki Deniz’ adlı öyküsünün de başkişisi, Hz. Musa’dır. Öyküde yazar, Hz.Musa’nın hayat öyküsünü kendi üslûbuyla anlatır. Yani öykünün birinci derecedeki kahramanı, Hz. Musa’dır. Öykünün kart karakterine karşılık ise Firavun gelir. Bu açıdan öykü kişileri simgesel karakterlerdir.

Kart karakter başkişiyeye karşı bir duruş sergiler. Bu duruşunu da ömrünün sonuna kadar sürdürür. Çeşitli’ye göre *“Asıl kahramanın karşısında çoğunlukla bir hasım/karşı güç bulunur. Olay örgüsünün teşekkülünde ihtiyaç duyulan çatışmanın hayat bulabilmesi, olayların düğümlenebilmesi, entrik atmosferin oluşabilmesi ve asıl kahramanın çok daha belirgin hale gelebilmesi için böyle bir kahraman ihtiyaç vardır. Genelde okuyucu tarafından pek sevilmeyen bu kahraman, hemen her fırsatta asıl kahramanın karşısına çıkarak onun hedefine ulaşmasını engellemeye çalışır ve onunla*

çatışmaya girer.” (Çetişli, 2000: 70). ‘M’nin Ağzındaki Deniz’ adlı öyküde de Firavun sevilen bir karakter değildir. Her fırsatta Musa’ya engel olup sıkıntı çıkartmak ister. Öyleki ömrünü bu uğurda harcayan Firavun’un ölümü de Musa’nın elinden olur.

Öykü Firavun’un adamlarının sandık içinde bir çocuğu bulup Firavun’a getirmesiyle başlar. Firavun bu çocuğa su ve ağaç anlamına gelen Musa adını koyar. Firavun Musa’yı öldürmek ister. Ancak eşi buna izin vermez. Musa’nın annesinin tasası azalsın diye sütnesi yasaklandı Musa’ya. Annesi Musa’yı emzirdikçe mutluluğu da güçlendi. Bu sayede ağaç dalı kendi kökünden beslenir. Musa, kıptiyi öldürme olayı onun ilk sınavıdır. Hızır, Musa’yı sınava tabi tutar. Hızır, Musa’ya yaptığı işlerden dolayı itiraz etmemesini buyurur. Ancak yapılan her işin sonunda Musa itiraz eder. Bu itiraz neticesinde Hızır Musa’ya *“İşte bu aramızdaki ayrılıktır dedi. Bununla gerçekte şunu söylemek istemişti: ‘Ben Allah’ın öğretişiyile bilgi sahibiyim. Sen bunu bilmezsin. Sende de Allah’ın Bildirdiği bilgi var, ben de ondan habersizim.”* (M.A.D., s.157). Bu ifadeleriyle Hızır Musa’ya unutamayacağı bir ders vermiş olur.

Firavun, öyküde Musa’yı durmadan yargılar. Musa’nın iddialarını kabul etmez. Bu iddiaları kabul etmediği gibi kabul edenleri de cezalandırır. Firavun Musa’ya Allah’ın mahiyetini sorar. Bu soruyu sorması Firavun’un bilgisizliğinden kaynaklanmaz. Kart karakter başkişiyi sınamak ister. Musa Allah’ın elçisi, peygamberi olduğunu ifade ettiği için Firavun bu elçiliğe dair kanıt arar. Musa Firavun’un sorularına gerektiği kadar cevaplar. Bu cevaplar sonucunda Firavun etrafında bulunan insanlara Musa’nın deli olduğunu söyler. *“Soru doğrudu. Cevap da öyle. Bunda büyük bir giz vardı. ‘Âlemlerin rabbi nedir?’ Bunun cevabı kuşkusuz, ‘Sema denilen yüce âlemde ve yeryüzünde bu âlemlerin suretleri kendisinde belirendir’ olacaktı. Firavun’un vezirlerine, ‘Kuşkusuz o mecnundur’ demesi de beklenir bir şeydi. Musa bununla yetinmemiş ve ‘Doğuların ve batıların Rabbi’ demişti. Firavun, buna karşılık, ‘Benden başka tanrı tanırsan seni mescunlardan kılarım diye tehdit savurmuştu.”* (M.A.D., s.157). Firavun burada Musa’yı tehdit ederek yeni bir aksiyon sağlar ve bu durum Firavun’un ölmesine kadar devam eder.

Kart karakter başkişiyeye her fırsatta zorluk çıkarır. Kart karakterin varlık boyutu ve hükmü altındaki insanların fazla olması kendisine olan öz güveni artırır. Başkişinin söylediği ifadeler kart karakterin gücünü ve saygınlığını sarstığından kart karakter başkişiyeye karşı cephe alır ve başkişi ile çatışır. Çıkan çatışmanın sonucunda yeni vaka aksiyonları ortaya çıkar. Bu aksiyonlarda dramatik aksiyonu sağlar. Başkişi kart

karakterle çatışırken ilahi kudret ışığı altında çatışır ve her şeyi hoşgörü kapsamında değerlendirir. Ancak başkışı kart karakterin de buyruğu altına girmez. Kart karakterin varlık boyutunu sorgulaması üzerine ona mucizeler gösterir. Ancak gördüğü mucizeler karşısında kart karakter ana karakteri büyücü olarak niteler. Başkışinin yaptıkları karşısında şaşırarak halk ana karakterin söylediklerine inanır. Bu durumu gören kart karakter himayesi altında olan halkına baskı yapar. Ancak halk yapılan baskıya aldırış etmeyerek Musa'nın yolundan gider. Firavun, Musa'yı öldürmeye kalkar. Musa asasıyla denize vurur. Deniz ikiye ayrılır. Firavun ve beraberindekiler denizde boğularak can verir. *“Büyücüler inandılar Musa'ya. Firavun zorla çağırılmış ve kılıcını çekerek, ‘Ben sizin tanrınızım’ demişti. Gücünü bildikleri için, ‘Sen dünyadaki tanrımızsın’ dediler. Güç Firavun suretinde görünmüştü. Büyücüler el ve ayaklarını keserek astılar. Musa, asasıyla vurdu denize, o yolda yürüdü. Firavun can çekişirken, bir insan gibi öleceğini düşünmemiştir. Can çekişenler arasında sayılmadı bu yüzden. İnandığı gerçekleşmişti sonunda. Suretiyle yok olsaydı, insanlar gizlendi diyeceklerdi. Bu yüzden cansız bedeni göründü. Musa ışığı istemiştir, ateş biçiminde geldi kendisine. Musa'nın ateşi Tanrı idi.”* (M.A.D., s.158). Kart karakterin karşı koymasıyla ana karakter dönüşümünü tamamlar ve asıl suretine kavuşur. Kart karakterde üzerine düşün görevi yerine getirmiş olur. Kart karakter görevini yapmasaydı başkışı gerekli dönüşümü sağlayamazdı. Bu konu ile alakalı Aktaş' göre *“Çatışmanın olabilmesi, vaka zincirinin düğümlemesi için birinci derecedeki kahramanla temsil edilen gücün karşısında bir hasıma ihtiyaç duyulur. Tematik gücün gelişmesine mani olan bu güce Sourian karşı güç adını vermektedir.”* (Aktaş, 2000: 135).

Yazar, ‘Medine’ adlı öyküsünde genç bir kızın yaptığı evlilik sonucu yaşadığı sıkıntıları ve bu sıkıntılara dayanamayıp iki çocuğuyla beraber intihar etmesini konu edinir. Öykünün başkışisi Medine adlı genç kızdır. Öykünün kart karakteri ise Medine'nin kocası Mahmut'tur. Medine on dokuz yaşında mavi gözlü, siyah saçlı beyaz tenli güzel bir genç kızdır. On üç kardeşin en küçüğü olan Medine İstanbul'da garsonluk yapan köylüsü Mahmut ile evlendirilir. Başkışinin hayatı kart karakter ile evlenmesiyle tamamen değişir ve bu değişim başkışinin hayata bakış açısında önemli yer edinir.

Kart karakterin yaklaşımı, davranışı ana karakterin dönüşümünü etkileyen temel unsurdur. Çünkü kart karakter başkışıye karşı güç sergileyen bir karakter yapısı içindedir. Bu nedenle kart karakter ile başkışı birbirinden ayrı bir çizgidedir. Philip

Stevick, kart karakter ile roman ve öykü başkişisini birbirinden ayıran çizgi olarak şunları ifade eder: *“Bir kart karakter, esareti içinde hür olduğu için -veya aynı şekilde hürriyet içinde mahpus olduğu için- romancı sık sık onun hamuruna canlılık, enerji, bir roman başkişisinin karmaşık çizgilerini bulandıracak ve bozacak fazlalıklar katabilir. Kart karakterleri oluşturan kimyasal unsurlar saftır, işte bu yüzden bu karakterler ekseriya çarpıcıdır”* (Stevick, 2004: 178). Bu öyküde de yazar, kart karakterin kişilik yapısını olumsuz tavır ve davranışlarından ötürü olumsuzlar.

Kart karakterin hayatı tek düze şekilde devam eder. Hayatına yön verme noktasında yetersizdir. Bu nedenle sıkıntılarını başkişiye yansıtır. *“Resmi nikâhı sonra yapacağım diyerek Medine’yi bohçasıyla alıp getirdi. Kartal Topkaya’da bir apartmanın müstemilatına taşındılar. İki odalı, beyaz badanalı, Önünde iki elma ağacı yükselen, beton eşikle bahçeye açılan eve yerleştiler.”* (Medine, s.211). Kırsal bir yaşamdan kentsel bir yaşama geçiş yapan başkişi kentsel yaşama alışma sürecinde Cevdet ve Metin adında iki çocuk dünyaya getirir. Çocukların varlığıyla kart karakterin birinci derecedeki kahramana olan davranışları değişir. Bu değişim sonucunda ise başkişinin dönüşümü başlar. Başkişi alışık olmadığı ortama tutunmaya çalışır. Ancak bunu başaramaz. Çocuklardan sonra kart karakter eve seyrek şekilde gelir. Eve gelmediği gibi genç kadın ve çocukların bakımını da karşılamaz. Başkişi bu nedenle değişimin ilk halkası olan evlere temizliğe gider. Bu şekilde üç sene yaşar. Eve geç geldiği bir vakit sarhoş kocasından dayak yer. İşe nadiren gitmeye başlar. Kışın aldığı katalitik sobanın taksitini ödeyemediği için sobayı aldığı mağazanın önünden başı eğik bir şekilde geçer. Başkişi yaşadığı sıkıntılara rağmen öz kimliğinde barındırdığı davranış ve karakteri yansıtır. Ancak bu davranış ve karakteri Mahmut’ta bulmak zordur.

Başkişi yaşadığı sıkıntılar karşısında ilk hamlesini yapıp köye gitmek ister. Ancak babasının çocuklarını bırakıp öyle gelmesini istemesi üzerine bu fikrinden vazgeçer. Çünkü yaşadığı sıkıntıların içinde tutunduğu tek dal çocuklarıydı. Onları bırakıp gitmek başkişinin gösterdiği karakter yapısıyla örtüşmeyecek bir davranış olurdu. Ancak kart karakterin yaşattığı sıkıntılara da dayanamaz. *“Karlı bir şubat günü, öğleye doğru çıkıp bakkaldan ekmek aldı. Çocukları doyurdu. Elektrikli süpürgeyle ortalığın tozunu aldı. Kararını vermişti. Artık dayanamıyordu. Çocuklarından ayrılması da imkânsızdı. Fişini prizden çekip her şeyi öylece bıraktı, çocuklarını giydirdi, çıktı. Evine yakın tren yoluna gitti. Rayların üzerinde yürüyordu bir elinde Cevdet ötekinde*

Metin. Komşu kadına rastladı, 'Kocamla buluşacağız' dedi kuşkulanasın diye. Altgeçitten geçerken Kartal istasyonuna yakın bir yerde beklediği banliyö treni çıkageldi sonunda. 'Allahım bağışla beni' dedi. Son sözü oldu bu." (Medine, s.212). Başkişi yaşanan sıkıntılara karşı direnç gösteremeyip çocukları ile birlikte intihar eder. Kart karakterin bu ise bu olaya karşı tepkisi öyküde yer almaz.

Başkişinin yaşamını sonlandırmasında temel etken olan kart karakterin aslında olaya vereceği tepki tahmin edilebilir. Romandaki dramatik aksiyon, Medine'nin sıkıntılarla dolu yaşamından kaçıp kurtulma, Mahmut'un sorumsuz ve avare davranışlarından kaynaklanır. Mahmut'un başkişiye olan yaklaşım ve davranışları öyküde vaka aksiyonunu sağlayan temel etkidir. Bu sayede vaka kurgusu işleyişini sürdürür ve yazarın vermek istediği mesajı doğru yol alır.

Yazarın öyküyü tamamladığı noktada ise dikkat çekicidir. Yalsızuçanlar, başkişinin intihar etmesini okuyucuya aktarmak ister. Öyküyü daha farklı şekilde de bitirebilirdi. Yazar, nasıl ki 'Bir Kulunu Çok Sevdim' adlı öyküsünde eğitimsizlik ve eşitsizliğin doğurduğu sonuçların mesajını birinci derecedeki kahraman olan Hatice'nin infaz edilmesiyle dile getirmek istediye bu öyküde de çaresizlik ve tükenmişliğin kadınlar üzerindeki etkisini başkişi Medine'nin intiharı ile dile getirir.

2.2.1.4. Fon Karakterler

Fon karakterler öyküde hiçbir yaptırımı olmayan, kişisel anlamda boyut kazanamayan, öyküde sosyal ortamın oluşmasına katkıda bulunan karakter tipidir. Bu tarz karakterlere "dekoratif karakter" de diyebiliriz. Arslan ise fon karakterle alakalı "*Esas karakterlerin oluşumunda veya ortaya çıkmasında rol alan şahısları bu başlık altında toplayabilir, adlandırabiliriz. Olay örgüsünde aksiyonel bir kimlik taşımayan kahraman yoktur. Sadece entrik gerilimin oluşmasında fazla etkin olmayan karakter özelliklerine sahiptirler.*" (Arslan, 2005: 114) ifadeleri kullanarak fon karakter kavramı hakkında düşüncelerini aktarır.

Sadık Yalsızuçanlar'ın birçok öyküsünde fon karakter özelliği taşıyan kişiler mevcuttur. Bu karakterler özellikle yazarın çocukluk anılarını anlattığı öykülerinde daha fazla bulunur. Yalsızuçanlar, çocukluk anılarını detaylı bir şekilde anlattığı için dekoratif karakter yapısına sahip kişileri de zikreder. Ancak bu kişiler yazarın hayatında büyük yer kaplamasına rağmen öykülerinde geniş yer kaplamaz.

Yazarın çocukluğunda şahit olduğu ve o zamana kadar anlamını bilmediği ‘albasma’ olayını anlattığı ‘Alkarısı’ adlı öyküsünde fon karakterler mevcuttur. Öyküde yer alan ve yazarın annesinin arkadaşı olan Refrika bacı, alkarısına çözüm olması için eve çağrılan ve eşi Devlet Demir Yolları’nda kondüktör olarak çalışan Kenküllü (Zühre), başkişinin komşuları Galonun Remziye teyze, Suset’in eşi Munise, başkişinin halası Hanım Hala, başkişinin babaannesinin arkadaşı Munise, başkişinin eriklerini çalmak için evine girdiği Gavur Hakkı, başkişinin yeni doğan kardeşi Ayper öyküde yer alan fon karakterlerdir. Ayrıca yazar ile yapmış olduğumuz görüşme sırasında Ayper karakterinin gerçek hayatta yazarın kız kardeşi olduğunu öğrendik. Öyküde bu karakterler hakkında geniş tasvirlerle yer verilmez. Bu karakterler öykünün vaka aksiyonunda sadece figüran görevi üstlenirler. Bu sayede başkişiye yardımcı olurlar. Şahin’e göre “*Fon karakter, olayların akışında dekor vazifesi gören kişilerdir. Öyküde hiçbir zaman olayın merkezinde değildirler. Olayların gerçek bir sosyal kurguya ulaşmasında sadece ara bir renktirler.*” (Şahin, 2006: 117).

Yazarın diğer bir öyküsü olan ‘Pınar Sineması’nda dekoratif unsur özelliği taşıyan karakterler çok fazladır. Yalsızuçanlar, bu öyküde babasının hayat öyküsünü anlatır. Yazarın çocukluğunda büyük yer kaplayan babası ve babasının arkadaşları yazarın anlatımıyla canlılık kazanır. Yazar, öyküde geçen fon karakterin tasvirini de yapar. Öyküde yer alan fon karakterler başkişi Abdurrahman’ın hayatında yer alır ve görevleri dolduğu zaman öyküdeki varlığı son bulur. Yalsızuçanlar, öyküde fon karakterlerden bahsederken onların kişisel özelliklerini de yansıtır. Ayrıca bulunduğu mevkii ve kullandıkları unvan, lakap gibi kavramları da yansıtır. “*Evimizin en sadık Müdavimi Şorrikli Yaşar idi. Başında ortaokula başladığımda taktığıma benzer şapkasıyla dolaşan ve sürekli uyuklayan Mamilo, kasketine, kulaklarını örtecek şekilde yazma bağlayan Gız Mahmut, Adliye’den emekli olduktan sonra evi yanıp kızı alevi bir gence kaçınca çıldıran Adliye Bekir, Almanya’dan emekli Mercedes Kadir, akşama dek Şire pazarıyla Söğütlü Camii arasında mekik dokuyan, Cuma namazlarında safların arasında gezerek hutbe okuyan hocayı papağan gibi tekrar eden Misto, Ziyaret’e yakın babadan kalma iki katlı bir evde yaşayan Çakmakçı Cüce Hacı, Davulcu Hasan, Kalaycı İzzettin Amca, Eşi Mukaddes teyze, Uyuz Ümmühan- belediye hamamında makinist idi-, Makinist Yusuf amca- Pınar sinemasının makinisti idi-, Lallik Selo –Pınar sinemasında teşrifatçı idi, babam Taş derdi çoğunlukla-, sonradan belediye başkanı Hamido, Halk Partisi’nden üç dönem reis olan Nuri Nebioğlu” (P.S, s.30). Öyküde*

karakterlerin gündelik hayattan kişiler olması dikkat çeker. Sinema işletmeciliği yapan başkişinin çevresi mahalle ahalisinden ve iş arkadaşlarından oluşmaktadır.

Öyküde fon karakterler başkişi Abdurrahman'a yardımcı olup hayatının belli bölümlerinde yer edinirler. Ancak başkişinin hayatını değiştirecek güce ve yapıya sahip değildir. Ancak bu karakterler romandaki sosyal ortamı oluşturmada etkin rol oynar. Bu yapılarıyla da dekoratif karakter özelliklerini yansıtır. Bu nedenle *“Romanda psikolojik derinliği az olan fon karakterler, romandaki sosyal ortamın oluşması ve olayların gerçeğe yakın bir şekilde verilmesi için anlatıya yerleştirilen”* (Şahin, 2010: 40) karakterler olarak da karşımıza çıkar.

Yazarın, ‘Öykü Satan Adam’ adlı öyküsünde de fon karakterlere rastlamak mümkündür. Helezonik olay örgüsü ile yazılan öyküde iki farklı öykü bulunur. Başkişi İlkokulu’nda okur. Sadık Yalsızuçanlar’da İlkokulu Melekbaba İlkokulu’nda okumuştur. Bu nedenle yazarın öyküde anlattığı başkişinin kendisi olduğu söylenebilir.

Öyküde başkişi öykünün geçtiği dönemin sosyal şartlardan esintiler sunar. Başkişinin ifade ettiği sosyal şartlarda fon karakterlerde mevcuttur. İlk öyküde geçen fon karakterler yaptıkları işten dolayı öyküde yer alır. Yalsızuçanlar, bu karakterler hakkında geniş tasvirlerle yer vermez. Ancak fon karakterler yazarın o döneminde hayatında önemli yer tutar. Çünkü öyküdeki fon karakterler o dönemde çocukların hoşuna gidecek meslekleri icra eder. *“Melekbaba İlkokulu’nun çinko saclardan yapılmış barakasinda okuyorduk. Okulun kapısında horoz ve pamuk şekeri, şekerli leblebi, haşlanmış nohut, mısır ve öykü satıcıları beklerdi.”* (Ö.S.A., s.166). Bu satıcıların içinde başkişinin en dikkatini çeken karakter öykü satan karakterdir. Öyleki başkişinin anlattığı ikinci öyküde öykü satan karakterden alıp okuduğu öykü neticesinde oluşur. İlk öyküde yer alan dekoratif karakterler vaka aksiyonlarına çok fazla dâhil olmaz. Ancak öyküdeki sosyal ortamı oluşturmada etkilidir.

Birinci derecedeki karakterin anlattığı ‘Bebeğini Mezarda Doğuran Talihsiz Gelin Gül Ayşenin Destanı’ adlı öykü de ise fon karakterler sosyal rol itibarıyla ilk öyküden farklılık gösterir. İlk öyküde fon karakterlerin tamamı çalışan kişilerden oluşuyorken bu öyküde ise bu şekilde bir kitle bulunmaz. Anne, iki erkek kardeş, komşusu Kalaycı Ali ve oğlu Hüseyin, Sami Efendi. Sıraladığımız bu karakterler öykünün fon karakterleridir. Ancak bu karakterler öykünün sadece vaka akışında kendilerine yer bulur. Haricinde öykünün içerisinde çok fazla işlevsellikleri bulunmaz. Korkmaz ise, fon karakteri şu şekilde ifade eder: *“Fon karakter, romanda en az*

derinliğe sahip kişi ya da kişiler grubundadır. Bunlar roman bünyesinde yapının işlenmesine yardımcı olacak niteliktedir” (Korkmaz: 1997: 300). Bu tip karakterler, anlatı kurgusunun gerçeklik kazanmasına yardımcı olurlar. *“Anlatıcı bu tip kişilere sadece bir ayna görevi verir”* (Şahin, 2008: 108).

Öykünün başkışisi Ayşe'dir. Yanakları gül gibi olduğu için herkes ona Gül Ayşe diye hitap eder. Bu karakterin tamamı başkışı Ayşe'nin kısa hayatının bir bölümünde yer alır. Bu karakterlerin içinde Sami Efendi diğer karakterlere nazaran dikkat çeker. Çünkü Sami Efendi başkışinin hayatının sona ermesinde önemli rol oynar. Bu nedenle bu karakteri kart karakter kategorisi içerisinde de değerlendirebiliriz. *“Gül Ayşe'lerin karşısında, halde dükkânı olan Sami Efendilerin konağı vardır. Sami Efendi iki çocuklu bir duldur. Onun da gönlü Gül Ayşe'dedir. Kızın tüm karşı çıkmalarına, 'Kendimi öldürürüm' tehditlerine rağmen annesini ikna ederek evlenir onunla. Kızıoğlan kız çıkmaz. Fakat Sami Efendi kabullenir onu. Gerdek gecesinin sabahı, Hüseyin'e kaçar. Sami Efendi peşlerine düşer. Beylerderesinde yakalar ikisini de vurur.”* (Ö.S.A., s.167). Öyküde olaylar, Gül Ayşe öldürüldükten sonra Alibaba yatırının bulunduğu mezarlığa gömülür. Altı ay sonra annesinin rüyasına giren Gül Ayşe öldürüldüğünde hamile olduğunu bebeğini mezarda doğurduğunu ve yarın öleceğini söyler. Bu haberin üzerine anne korkuyla uyanır. Meseleyi komşulara anlatır. Komşularla mezarı kazın anne Gül Ayşe'yi çocuğu emzirirken bulurlar. Çocuğu kucağından alınca Gül Ayşe son nefesini verir. Son nefesini vermeden öncede ahaliye *“ ‘Ona’, der, ‘benim adımlı verin, yüzü benzedi inşallah bahtı benzemez.”* (Ö.S.A., s.167) sözlerini söyler. Bu noktadan sonra ilk öyküye geçiş yapılır ve başkışı olan çocuk tekrar devreye girer. Başkışı diğer bir fon karakter olan annesine bu olayı anlatır ve başkışinin annesi de dinlediği bu olay öykü karşısında etkilenir. Başkışı Gül Ayşe'nin öyküsünün öykü satan adamdan aldığı en ilginç öykü olduğunu söyler.

2.2.2. Tiplerine Göre

2.2.2.1. Asi Kişiler

Sadık Yalsızuçanlar'ın öykülerinde asi tipler genellikle ana birinci derecedeki kahramanlardır. Asi tipler mevcut yapıya ayak uyduramayan veyahut sitemi eleştirip değiştirmeye çalışan tiplerdir. 'Paskal' adlı öykünün başkışisi olan Ayşe Yanık, 'Güzellik ve aşk' adlı öykünün başkışisi Aşk ve diğer kahramanı Güzellik asi tipler kategorisinde değerlendirilir.

Ayşe Yanık'ın asiliği oğlu Kenan Yanık ve köpeği Paskal ile yaşadığı toplumun kendilerini yok sayma düzenine karşıdır. Bu asiliği başkışı Ayşe Yanık'ta hayatta kalma mücadelesi vermesinin bir sonucudur. Öyküde Ayşe Yanık *“varoluşun güzellikleriyle dolu olan hem de güç veren erdemci”* (Campbell, 2000: 34) bir karakter olarak okuyucuya tanıtılır.

Başkışı toplumun fertlerinden dışlanıp şiddet görür ve tecavüze uğrar. Bu olaylar başkışının kocasının cezaevine girmesiyle artarak katlanır. Ancak Ayşe Yanık tüm bu olanlara rağmen oğlunu okutma sevdasıyla yaşadığı sıkıntılara direnir. Bu direniş Ayşe Yanık'a aykırı olmayı da öğretir. Bu aykırılık yaşadığı sıkıntıların artmasına paralel olarak kendini gösterir. Hayatta en zor şartlar ve muameleye maruz kalan başkışı direncini umudunu yitirmez. *“Oğlum on üç yaşında. Okul müdürüyle konuşup okula gitmesini sağladım. İkinci sınıfa gidiyordu. Ama burada çıkan bir yangında oğlumun önlüğü, çantası, kitapları yandı. Bu sebeple bir aydır okula gidemiyor. Bir ana olarak en büyük hayalim oğlumun okuması, doktor, avukat veya mühendis olması. Bir evimin olmasını çok istiyorum. Sıcak suyu olmasa da musluklarından su akması benim için yeterli. Elektrik olsun ve oğlum geceleri ders çalışabilsin. Mağarada elektrik ve su yok, zor şartlarda yaşıyoruz burada. Korunmak için de Paskal adında bir köpek besliyoruz. Kışın çöplüklerden kutu toplayarak geçimimizi sağladık, elime ne geçtiyse oğluma harcadım. Bir gün acaba çatısı olan bir evde oturabilecek miyiz? Oğlum, böyle bir evde ayaklarını uzatarak televizyonda çizgi film seyretmeyi hayalliyor. Paskal'ı da oğlumu da bu sefaletten bir gün kurtaracağım.”* (Paskal, s.163). Yukarıdaki alıntıda başkışının yaşam öyküsünden kesitler yer alır. Alıntının son cümlesi ise başkışının aykırı duruşunun bir yansımasıdır. Yılmadan, yorulmadan ideallerini gerçekleştirme arzusu, sefaletten kurtulma isteği ve oğluna iyi bir gelecek hazırlama isteği başkışiyi topluma ve var olan düzene karşı asileştirir. Güzellik ve aşk adlı öyküde başkışı olan Aşk'ın asiliği güzelliği elde etmek için verdiği mücadelenin karşılıksız kalmasında ötürüdür. Güzelliğin asiliği ise söylediği sözler ve telkinler karşısında Aşk'ın kendisini rahat bırakmaması sonucunda gerçekleşir. Aslında her iki karakter bir değeri temsil eder. Aşk ve Güzellik karakterlerinin ismine ve öyküdeki işlevine bakarsak bu durum daha net anlaşılır. Aşk güzelliğin endamına bakışlarına vurulur. Güzellik ise kendisinde olan bu endamın şehvetin geçici olduğunu bilir ve Aşk'tan uzak durur. Aşk bunu anlamak istemez. Asi davranıp kanıyla mektup yazar. Bu durum karşısında Güzellik Aşk'a ders vermek ister ve gözlerini çıkarıp gümüş bir kaba koyup üzerini örter ve haberciyle

Aşk'a gönderir. Bu tablo karşısında bayılan Aşk, üzüntü ve kederinden ölür. Bu öyküde yazar Aşk ve Güzelliğin asi yanlarını göstererek okuyucuya bir mesaj vermek ister. Günümüz dünyasında metalaşan aşk ve güzellik kavramı asıl değerini kaybeder. Bu nedenle günü birlik aşklar ve çabuk tüketilen güzellikler oluşur. Yazar, öykünün sonunda Aşk ile Güzelliği Maliye Bakanlığı Gelirler Müdürlüğü'ne ve Ulus'ta ki İş Bankası'nın bulunduğu şubenin oraya gömmelerini ifade etmesi günümüzde aşka verilen değeri göstermesi açısından önemlidir. *“Rivayete göre haberci Güzellik'in yanına gidince Aşk'la birleşmeye niyeti olmayan kadın, iki gözünü çıkarıp gümüş bir kaba koymuş ve üzerine ipek şal örtmüş, bir de mektup iliştirerek göndermişti. Habercinin getirdiği çiçek desenli ipek şal örtüyü özenle açan Aşk, bir sevinç çılgılığı atarak bayılmış, ayıldıktan sonra örtünün altındaki badem gözlere bakarak ağlamış, mektubu gözyaşlarıyla ıslatarak okumuştur: 'Eğer muradınız gözlerimse ben onlardan usandım, size armağan ediyorum...' gerisini okuyamamış ve kırk gün kırk gece sonra kederinden ölmüştü.”* (G.V.A., s.456).

Yukarıda anlattığımız öyküler de yer alan her üç kahramanın temelinde, modernizmin ve kapitalizmin ortaya çıkardığı insan duygularını, düşüncelerini yok sayıp madde/meta bağımlısı olma duygusuna karşı duruş sergileme ve tavır koyma bulunmaktadır. Ayşe Yanık, Aşk ve Güzellik yaşamda tutunmak için son değerleriyle mücadele verirler. Kapitalizmin ve modernizmin usçu düzeniyle anlaşma yolunu seçmezler. Çünkü onlarda onur ve mücadele duygusu vardır. Ayşe Yanık'ta çocuğunu hayal edip onu sevecek bir gönül vardır. Aşk ve Güzellikte metadan uzaklaşıp gerçek aşka saygı vardır. Mücadele ettikleri insanlar ise bu kara düzen içerisinde yer edinmeye çalışan, yer edinirken de başkalarının haklarına tecavüz eden kişilerdir. Ayşe Yanık mücadelesini toplumun değer kaygısı taşımayan insanlarıyla yapar ve her türlü sıkıntıları yaşamasına rağmen yılmadan mücadele eder. Girdiği mücadelede asi olmak kanına işler. *“Ben Ayşe Yanık ile oğlum Kenan Yanık, sahilyolu üzerindeki surlarda, bir oyukta yaşıyoruz. Sokağın tehlikelerinden korunmak için buradayız. Oğlumla birlikte sokaklarda kalıyorduk. Sonra ikinci kez evlendim. Eşim de evsiz olduğu için burada yaşamaya başladık. Bir yıl öncesine değin mutluyduk. Eşimin cezaevine girmesiyle birlikte huzurum kalmadı. Gelen dövdü giden dövdü. Tecavüze uğradım. Ama çocuğum için burada kalmaya mecbur olmuştum.”* (Paskal, s.162). Alıntidan da anlaşılacağı üzere öyküde Ayşe Yanık'ın yaşadığı sıkıntılar başkişiyi daha da dirençli kılar.

Sadık Yalsızuçanlar, asi tipler başlığı altında açıkladığımız öyküleri “*kültürel dünyayı, teknolojiyi, endüstri ve bilimin dünyasında şekillendirmeyi uman modernizmin*” (Küçük, 1994: 298) düşüncelerine karşı mücadele veren ve girilen bu mücadelede çeşitli sıkıntılar yaşayan çağımız insanının hayatını anlatır.

2.2.2.2. Dejenere Kişiler

Hilebaz ve çıkarıcı bir kişiliğe sahip olan dejenere tipler, menfaatleri uğruna insanları ve kendilik değerleri kullanmaktan geri durmaz. Korkmaz’a göre “*Dejenere tipler tabiatın ve insanlığın soylu değerlerinden, çeşitli çıkar hesapları uğruna kopmuş kişilerdir.*” (Korkmaz, 1997: 304). Gerçek kimliklerini gizleyen bu tipteki kişiler, çıkarları söz konusu olduğunda olumsuz kişiliklerini ortaya koyar. Özcan’a göre “*Toplumdaki bozulmanın temsilcileri olan bu tipler, her dönemde barınma imkânını elde edebildikleri için, roman dünyasında da cazip tipler olarak karşımıza çıkmaktadır.*” (Özcan, 2014: 68).

Sadık Yalsızuçanlar’ın öykülerinde dejenere (yozlaşmış) tiplerle alakalı karakterlere rastlamak mümkündür. Hatta yazar, sadece bu tiplere uygun bir öykü yazar. ‘Ve Müteahhit’ adlı öyküde bir Müteahhit’in yaptığı evlerde çeşitli hile hurdalarını, çıkarı için söyledi yalanlar ve takındığı yüzleri, söz verip yerine getirmemesini ve oynadığı çeşitli oyunları ve yaşadığı lüks hayatı anlatır. Bu kimliğe sahip kişiler toplumun içinde sadece Müteahhit sıfatıyla bulunmaz. Ya da bu mesleği yapan herkes bu sıfattadır demek doğru olmaz. Ancak yazar bu meslek grubuna bağlı bir karakter üzerinden gördüğü aksaklıkları eleştirel bir dil ile ifade eder. Bu eleştirinin sebebi ise yapılan evlerin depremlerde yıkılması sonucunda yiten canların olması ve bu canların hesabının sorulmamasında ötürüdür. Ayrıca inşaat yapımında yapılan çeşitli hile ve hurdaların sonucunda insan sağlığının tehlikeye atılmasıdır. Bu hilelere başvuran tipler ise çeşitli maskelerle dolaşarak çeşitli kimlikler edinir.

‘Ve Müteahhit’ adlı öyküde başkışı babadan kalma arazilere sahiptir ve bu arazilerin üzerine sekiz katlı evler yapar. Bu evleri memurlara peşin veya vadeli satarak epey bir birikime sahip olur. O birikimi de inşaat yatırımlarıyla yeni evler yapar. Bu noktada ise yazar kabaca müteahhit tasviri yapar. “*Çoğunlukla ilkmektepten sonra okumazdı ve okumanın bazen gerekli bazen değersiz olduğuna inanırdı. Ve genellikle mercedes marka otomobillerin dizel ve çimen yeşili olanını tercih ederdi ve gül kurusu ve deniz mavisi ve çizgili takım elbise giyerdi ve marlboro içerdi ve eşleri ve çocukları*

olurdu ve oturduğu evin mülkiyetinin kendine ait olmasını istemezdi ve ev ve evler ve binalar ve binaların yüksek giriş katlarındaki dükkânlar ve çatı katına saplanan daireler ve kaçak katlar ve ucuz ama gösterişli malzemeler ve çokkatlı imara açık yerde arsası olanları çok severdi” (Ve Müteahhit, s.159). Alıntıda da anlaşılacağı üzere tasvir edilen karakter birçok yüze ve kişiliğe sahiptir. Bu nedenle dejenere tip kategorisine girer. Yazarın bu şekilde tasvir yapması okuyucuya gerçek duyguyu yansıtmak istemesinden kaynaklanır. Gür’e göre “Gerek eski, gerekse yeni tahkiyeli eserlerde değişik amaç ve oranlarda başvurulan ve karşımıza sıklıkla çıkabilen bir anlatım tekniğidir. Nitekim bu tekniği modern roman ve hikâyeciler gerçeği sezdirmek, ondan öncekiler ise gerçeği göstermek amacıyla kullanmışlardır.” (Gür, 1990: 240).

Yalsızuçanlar, ayrıca öyküde dil kullanımını olarak farklı özellikler yansıtır. Noktalama işareti kullanmaması “ve” bağlacını sıklıkla tekrar etmesi, bu özelliklerin başında gelir. Bu şekilde yazım ise postmodern öykü ve romanların genel özelliklerinden biridir. Yazarda bu dönemin yazarı olduğu için bu akımında etkilenmiş olsa gerek. Yazarın öykülerinde izlemiş olduğu bu yöntemle alakalı Özcan ve Yusuf 1997 yılının Temmuz’un da Dergâh Dergisi 89. Sayı için yaptıkları bir röportajda “Dörtbaşı mamur, konusu belli bir öykü yazmaktansa; içinde bir yığın kırık, kesik cümlelerin bulunduğu, konu yerine imgelem parıldamalarının yer aldığı biz tarzı neden benimsiyorsunuz? Sorusuna karşılık yazar “Neden Tarkovski oyuncusuz, metinsiz, dekorsuz kostümsüz hatta müziksiz bir film yapmak mümkün diyor da biz başsız, sonsuz, konusuz, kesik olmayan cümlesiz bir öykü yazılmaz, diyoruz anlamıyorum. Eğer ilerlemeci ve evrimci bir kavrayışın insanı ve hayatı anlamada düştüğü aczi göremiyorsak... Eğer determinizmin, tıpkı bir küçük tanrı gibi herşeyi bir öyküde, sahnede ya da beyazperdede yeniden yaratabileceğine inandırdığı modern sanatçıyı kendi asli doğasının diline bir türlü neden yaklaşamadığını düşünemiyorsak... Eğer ilahi takdirin omuzlarımıza yüklediği rolün gereklerini ifadede acze düşüyorsak, sadece şu söylenebilir: Bizimkisi rüyada rüyasını anlatan naim meseli.” (Özcan-Yusuf, 1997: 89) cevabını verir ve izlediği yol ile alakalı kendince haklı gördüğü noktalara değinir. Yazarın üslûbu ile alakalı düşüncelerimizi ilerleyen bölümlerde aktaracağımız için bu noktada konuyu daha fazla uzatmayacağız.

2.2.2.3. Bohem Kişiler

Bohem kişilik yapısına sahip olan bireyler, hayatla mücadele etmekte yetersiz kalan, kazanımlarını kaybetmiş, içine dönük kişilerdir. Bu kavramın kelime anlamı Türkçe Sözlük'te bu kişiler; *“yarını düşünmenden günü güne tasasız, derbeder bir yaşayışı olan”* (Türkçe Sözlük, 2005: 295) kişiler olarak ifade edilir. Şahin'e göre ise *“Hayata karşı hiçbir sorumluluk duymayan bu kişiler, bir düzene bağlı olmaktan nefret ederler. Etrafındakileri karamsarlıklarıyla bunalıma iteleyen bu kişiler, adeta salgın bir hastalık gibidir. Bazen içe kapanık olurlar, bazen de tam tersine oldukça saldırgan tiplere dönüşürler. Bu karakterin özelliklerini gösteren kişilerin, günü güne uymaz. Bir saat içinde mutlu-mutsuz, nefret-sevgi vb. gibi zıt duyumları yasayabilen kimselerdir.”* (Şahin, 2006: 130) .

Yazarın öykülerinde bohem kişiler, birinci derecedeki kahraman, kart karakter, norm karakter ve fon karakter özelliklerini de taşır. Yazarın 'Tekfener' adlı öyküsünün başkışisi olan Muhammed (Tekfener) bohem bir kişidir. Çocukluğundan ölümüne kadar esrar kullanan, alkol alan Tekfener sürekli yıpratıcı bir yaşam sürer. Sevdiği kadınla evlendikten dört yıl sonra, esrar kullanıp şiddet uygulamasından dolayı karısı kendisini terk eder. Ancak Tekfener karısının terk etmemesi adına hiçbir çaba sarf etmez. Terk edildikten sonra esrar içmeyi ve alkol almayı artırır. Ölene kadar annesinin yanında yaşar ve kimseyle evlenmez. Karısını çok sevmesine karşın geri dönmeye için bir çaba sarf etmez. Çünkü bohem kişiler Özcan'ın ifadesiyle *“yaşayan hayatın gerçeklerinden kaçarak alkole ve gece hayatına sığınan bohem tipleri görmek mümkündür. Mücadele gücünü yitirmiş olan bu kişiler, çevrelerinden kopuk, alingan ve sürekli yıpratıcı bir gece hayatında kurtuluşu arayan kişilerdir.”* (Özcan, 2014: 69). Tekfener, hayatı boyunca çevresinde bulunan insanlara alinganlık gösterip hayattan kopuk bir şekilde yaşamayı tercih eder. Öykünün ismine de bakıldığında öykünün içeriğine dair önsezi oluşabilir. Tekfener lakabı Muhammed'in küçük yaşta geçirdiği hastalık sonucunda sol gözünü kaybetmesi üzerine abisi Abdurrahman tarafından koyulur. Dünyaya Tekfener olarak bakan Muhammed hayatını da tek olarak yaşar. Bu nedenle kendisine takılan lakap ile yaşadığı hayat arasında paralel bir ilişki bulunur.

2.2.2.4. İdealist Kişiler

İdealist kişiler, savunduğu görüş ve edindiği değerler uğruna mücadele eden ve kişiliğini tamamlamış karakterlerdir. Bu tipler öykülerin vaka hareketlerinde baskın bir

rol oynar. Savunduğu fikir ve görüşleri karşıdaki karakterlere aktarmaya çalışır. Veyahut yanlış gördüğü bir durum karşısında çözüm üretmek ister. Karakter olarak ağır bir yapıya sahip olan idealist tipler etrafındaki karakterler tarafından da takdir görür ve saygı duyulur. Şahin'e göre *"İdealist tipler, varlıklarını bütün yönleriyle kabul etmiş olan tiplerdir. Bireyselleşme sürecini iyi bir şekilde tamamlamış, iç derinliği olan, olaylara ve hayata geniş bir perspektiften bakan insanlardır. İdealist tipler, hayatın durmadan değişen ve gelişen paradokslarını sancılı da olsa atlatabilen bir kimliğe sahiptirler. Zengin bir çevreye sahip oldukları gibi kendi ideallerinin pesinden amansızca koşmaları neticesinde kimsesiz tek başına yasayan bir durumda da karsımıza çıkabilirler."* (Şahin, 2006: 127).

Öykülerini toplumsal gerçekçi edasıyla kaleme alan Sadık Yalsızuçanlar'ın öykülerinde yer alan idealist tipleri azlığı dikkat çekicidir. İnandığı değerler uğruna mücadeleden kaçmayan bu karakter yapısı yazarın 'Riyad' adlı öyküsünde yer alan Kamil Baba ve Riyad adlı karakterlerde görülür. Geçmiş yaşamın izlerini taşıyan Kamil Baba muhafazakâr bir yaşama sahip bir karakterdir. Hayatının her safhasında namaz kılip ibadet eder. Ailesini ve etrafındaki insanları gözetten bir karaktere sahiptir. Doğru bildiği değerleri terk etmeyen Kamil Baba çevresinde gördüğü yanlışları da dile getirip eleştirmekten çekinmez. Bu davranışlarıyla ahaliden takdir ve hürmet görür. Kamil Baba kendisini her ne kadar iyi yetiştirip geliştirse de çocuklarını istediği gibi yetiştiremez ve yaşamı boyunca bunun üzüntüsünü yaşar. Değişen ve metalaşan dünyanın esiri olan çocuklarına ne yapsa da fayda etmez. Ancak Kamil Baba mücadeleden yılmaz. Gelini Hacer'e her gün nasihatlerde bulunur. Doğru gördüğü şeyleri anlatır. Hacer'in doğacak çocuğunun bu kara düzeni değiştireceğinden umutludur. Bu nedenle yeni doğacak bebeğin adını bir şeyin yokluğunu duyarak geri gelmesini istemek anlamına gelen 'Riyad' koymalarını ister. Kamil Baba düşüncelerinde haklı çıkar. Kendi görmez ama torunu Riyad dedesinin ideallerinin peşinden koşar ve yozlaşan toplumun sıkıntılarını kaldıracak işlerde bulunur. Riyad karakteri çevresinin en zeki çocuğudur. Üniversite sınavını beklenmedik bir anda kazanır ve il dışına okur. Ailesinden toplumun tüm kesimini kapsayacak şekilde fikirler üretir. Bu haliyle Riyad dedesi Kamil Baba'nın bir kopyası gibidir. Öykünün başkışisi Riyad karakteridir. Riyad öykü sonunda dedesinin hayal ettiği yaşantıyı sağlar. Ancak dedesi bu manzarayı görmez. Yalsızuçanlar, öyküde Riyad karakterinin oluşumunu Kamil Baba karakteriyle hazırlar. Kamil Baba karakteriyle yazar toplumsal sorunları

belirler. Riyad karakteri ile de bu sorunlara çözüm üretir. Bu sayede yazar bir öyküde iki tane idealist tip oluşturmuş olur.

2.2.3. Sosyal Durumlarına Göre

2.2.3.1. Aydınlar

Sadık Yalsızuçanlar'ın öykülerinde aydın, bilim adamı gibi karakteri görmek mümkündür. Yazarın çocukluğunun geçtiği öykülerde aydın kişiler yer almaz. Bunun nedeni ise yazarın yaşamında bu kesimi temsil edecek bir karakterin olmayışıdır. Ancak yazar öykülerinde İslam ilminde, Doğu ve Batı ilminde bilinen aydınlarını başkişi olarak kullanır. Yazarın bu şekilde yazdığı öyküler diğer öykülerinden içerik ve üslup bakımından büyük farklılıklar gösterir. Yazar, bu öykülerde üst bir dil kullanır. İçerik olarak da bilimsel konulara değinen yazar bu öykülerde zaman, mekân gibi unsurların tasvirine önem vermez. Sanatçı bu öykülerde düşüncelerini ve görüşlerini aydın kimliğin ağzından aktarır. Öyküde kurgusal metinlere de rastlamak mümkündür. Yani tamamen bilimsel bir metin özelliği taşımaz. Yalsızuçanlar, öykülerinde Mevlana, Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Haşım, Cahit Sıtkı Tarancı, Friedrich Nietzsche, Gottfried Leibniz, Şeyh Galip, Umberto Eco, Orhan Pamuk, Kafka, Hölderlin, Heidegger, Lao Tzu, Chuang Tzu, İbn Arabi, Toshihiko Izutsu, gibi aydınları karaktere büründürerek kullanır.

Yalsızuçanlar, 'Yumuşak Ünlü' adlı küçürek öyküsünde 1926 yılında Fransa'nın Poitiers Kasabası'nda doğan ve dünyaca ünlü sosyal teorist, tarihçi, edebiyat eleştirmeni, antropolog ve sosyolog Michel Foucault'u başkişi olarak kullanır. Deliler üzerine de çalışma yapmış olan Foucault alanında başarılı bir aydındır. Öyküde ise yazar Foucault adlı karaktere deli kimliği yükler ve konuyu bu kimlik üzerinden işler. Çünkü "*Deliler karşısında eski uluslara esin vermiş olan biraz saygılı bir koku duyarız. Bu hastalar dış gerçekten yüz çevirmişlerdir, salt bundan dolayı iç gerçek üzerine bizden çok daha fazla şey bilirler, bize de bazı şeyleri açıklarlar ki, bunlar olmasaydı içlerine girilmez bir durumda kalırlardı.*" (Freud, 1997: 78). Bu nedende öyküde Yalsızuçanlar, Foucault'un deliler hastanesindeki altı aylık yaşamını ve delilerle ve görevlilerle olan ilişkilerini kaleme alır.

Aydın kimliğini taşıyan karakterler öykülerde toplumun aksayan yanını gören, eleştiren ve çözüm üreten kimliklere sahiptir. Teorikte çok şey üretebilen bu karakterler pratikte çok başarılı olamayabilirler. Tabi bu görüş bütün karakterler için geçerli

değildir. Aslında aydın kimliğini taşıyan karakterler toplumun topografya haritasını ortaya çıkaran kişilerdir. Bu öyküde de Foucault toplumun bir filmi topografyasını çekip okuyucuya aktarır. Toplumla ilgili genel düşüncelerini de öykünün sonunda aktarır. *“Afyon etkisi veren sözler dinletiyorlardı Foucault’ya. Günde üç kez nesnesiz ve sessiz bir odada dinliyordu. Uyuşuyor ve yumuşuyordu. Altı ay sonra taburcu edildi. Kapıda durup bir zaman şehre baktı. Ne kendisi kendine benziyordu ne şehir şehre ‘İçeride olmakla dışarıda olmak arasında en küçük bir fark yok’ diyerek yürüdü.”* (Yumuşak Ünlü, s.144).

Yalsızuçanlar, ‘Hareke’ adlı küçürek öyküsünde harekelerin öneminden bahsederken başkişi olarak bir zamanlar Konya’da da yaşayan ve tasavvufta ‘Vahdet-i Vücut’ öğretisinin baş öğreticisi olarak bilinen İbn Arabi’yi kullanır. Küçürek öykü biçiminde yazılan öyküde İbn Arabi tek kahramandır. Öyküde yazar harekelerle alakalı görüşlerini dile getirir. Harekelerle alakalı görüşlerini edebî bir dille aktaran yazar küçürek öykü olması münasebetiyle öyküde sadece bir noktaya değinir. Öyküde zaman, mekân gibi unsurlarla alakalı bilgilere yer verilmez. Yazarın öyküde İbn Arabi’den bahsetmesi de öykünün konusuyla tutarlılık gösterir. *“Harekeler İbn Arabi’ye en çok harekeleriyle gizemli görünmüştü. O’na doğru hareketlenene harf, sırların taşıyıcısı olarak kendi gerçekliğiyle bilinebilirdi. O halde bilinmeyen bir şey, ancak kendi hakikatiyle, kendi hakikatinin bilinmesiyle bilinen bir şey olur.”* (Hareke, s.188).

2.2.3.2. Kentliler

Sadık Yalsızuçanlar, öykülerinin büyük bir bölümünde çevre olarak çocukluğunun geçtiği şehir olan Malatya’yı seçer. Ancak üniversiteyi okuduğu şehir olan Ankara’yı ve ailesinin Malatya’ya göç etmeden önce yaşadığı Hatay Dörtyol’u, Körfez Savaşı’nın yaşandığı şehir olan Bağdat’ı da öykülerde kullanır. Ayrıca yazar ‘Medine’ adlı öyküsünde mekân olarak İstanbul’u kullanır. Yazar, için öykülerinde adı geçen Malatya, Ankara ve Hatay Dörtyol şehirleri çok önemlidir. Çünkü adı geçen şehirlerde yazarın anıları saklıdır. Yalsızuçanlar, yaşamının en güzel ve unutulmaz zamanlarını Malatya’da geçirir. Bu yapı yazarın öykülerine de yansır. Malatya’da yaşayan öykü karakterleri mutlu, kültürüne bağlı, yozlaşmadan uzak bir yaşam sürer. Yazar, Malatya tasvirini yaparken tipik bir Anadolu şehrinin yaşam şeklini yansıtır. Bu öykülerde çocukluğuna duyduğu özlemi, komşuluk ilişkilerini, sıcaklığı dile getirir. Bu nedenle öykülerinde sık sık çocukluk zamanlarına dönüşler yapar ve çocukluk

döneminde hayatında önemli yeri olan karakteri ve bu karakterle ile yaşadığı olayları anlatır.

Sadık Yalsızuçanlar'ın öykülerinde geçen kentli karakterlerin yaşam şekillerini yaşadığı kente göre sınıflandırmak mümkündür. Öykülerde Malatya'da yaşayan karakterler ekonomik olarak zengin olmasalar da mutlu, huzurlu ve geleneklere bağlı kimselerdir. Bağdat'ta yaşayan anlatı kişileri ise savaşın sıkıntılarıyla boğuşan, memleket özlemi çeken karakterler olarak dikkat çeker. Mekân olarak Ankara'nın seçildiği öykülerde ise modernizmin ve kapitalizmin eseri olan insanların gelenekten uzak yaşamları dikkat çeker. Yazar, kentli bireyleri sınıflandırırken bu şekilde bilinçli olarak sınıflandırır.

Yazarın 'Güzellik ve Aşk'ın öyküsünü anlattığı öyküsü Ankara'da geçer. Unutulmuş aşkların macerası anlatılan şehirde insanlar kentin kaotik düzeninin mutsuz insanlarıdır. Kentin soluk ve silik yüzü, insanların çehresine kadar yansır. Kırık, sönük ve çarpık ilişkilerin yaşandığı bu kentte insan ilişkileri olumsuzdur.

Yazarın 'Evimiz' adlı öyküsü Malatya'da geçer. Sıkıntıların ve kederlerin yaşandığı bu öyküde insanlar değer olarak kimliğini kaybetmemiş kimseler olarak karşımıza çıkar. Bu anlatı kişileri yokluğun olduğu kentte varlığı arar ve bunu varlığı özünde, kendi kimliğinde bulur. Bu kentte yaşananlar yapmacık değildir. Bu tip kişiler samimi yardım sever ve dürüst kişilerdir. Bu kentte komşuluk ilişkileri birçok değerden önce gelir. Karakterler birbirlerine bağlı bir tutum sergiler. *"Annem her fırsatta el değirmeninde öğüttüğü kahveden yapar, duvardaki kahveci güzeli halısının altındaki sedirde, doğu sigarası yakarak içerdi. Komşumuz Kalaycı İzzettin amca ile karısı Mukaddes teyze gün aşırı bizdeydiler. İzzettin amcanın dükkânı evin bitişindeydi. Üç çocukları vardı. Büyüğünün adı Nurettin'di, ona Cindirayis derdik. Sivri kulaklı, sümüklü, çarpık bacaklıydı. Dükkânına gider, saatlerce seyredirdim İzzettin amcayı. Benimle arkadaşımıymışım gibi konuşur, 'Ahan bele gardaş' derdi her cümlesinin sonunda."* (Evimiz, s.69). Öyküdeki alıntıdan da görüleceği üzere insan ilişkileri Malatya kentinde yaşan anlatı kişileri öncelikli bir yerdedir. Bu nedenle yazarın hayatında önemli yer kaplayan öykü kişileri çoğu Malatya'da yaşar.

Yalsızuçanlar, 'Medine' adlı öyküsünde ise mekân olarak İstanbul'u seçer. Gece hayatının, yozlaşmış geleneklerin ileri seviyelerde yaşandığı İstanbul'da kişiler mutsuz ve karamsardır. Şehrin buğulu havası karakterlere sirayet eder. Yazar, İstanbul'da yaşayan karakterler ile Ankara'da yaşayan karakterin özelliklerini aynı şekilde dile

getirir. Yalsızuçanlar, kullandığı karakterle büyük gökdelenlerin, iş merkezlerinin içinde her gün küçülen ve yitirilen insani değerlerin tasvirini yapar. Kaplan ise bu şehirler hakkında *“Bu yeni Türk şehirleri güzel değillerdir. Birbirine benzeyen apartman yığınlarından ibarettir. Bu şehirlerde, eski Türk şehirlerini yoğuran o muazzam manevî hava, güzellik ve kutsallık duygusundan zerre bile yoktur. Her şey son derece adi, çirkin, taklit ve ruhsuzdur.”* (Kaplan, 2007: 69-70) ifadelerini kullanır.

2.2.3.3. Köylüler

Sadık Yalsızuçanlar’ın öykülerinde köy yaşamı ve köylüler fazla yer almaz. Bunun nedeni ise yazarın çocukluk ve gençlik yıllarının tamamı kentlerde geçmesidir. Yazar, öykülerinde yaşadığı, tanık olduğu olayları ve düşüncelerini anlatımdan dolayı köy ve köylü kavramı öykülerinde çok yer almaz. Ancak yazarın ‘B’nin Güz Sancısı’, ‘Akla Veda’, ‘İki İz’, ‘Çerkes Masalı’, ‘Yüzüm’, ve ‘Arvani’ye Çıkarken Sağdaki Ceviz Ağacı’ adlı öykülerinde köylülerden bahseder. Yazarın bu öykülerin bütününde ortak bir köylü resmi oluşturmaz. Her öykü kendi içerisinde bir olayı barındırmasından ötürü karakterlerin kişisel özellikleri de farklılık gösterir. ‘Çerkes Masalı’ adlı öyküde farelerin yaşadığı bir köyün ve farelerin düşmanı olan Negey oğlu Lapşoğa adlı kedinin öyküsü anlatılır. ‘Akla Veda’ adlı öyküsündeki Muhtar, Rıza Dayı ve Derviş gibi anlatı kişileri eğitimsiz, sadece gündelik yaşayan bir özellik taşıırken aynı öyküde yer alan Poseidon, âlim sınıfını temsil eder. Poseidon kahvede köylülere Yunan mitolojisinden olaylar anlatırken köylüler anlatılanları bir şekilde kendi sıkıntılarıyla özdeşleştirir ve Poseidon’a hürmet ve saygı gösterirler. Bu nedenle öyküde yer alan köylülerin geneli eğitimsiz kişilerden oluşur ve fon karakter kavramını temsil ederler.

Yazarın ‘Yüzüm’ adlı öyküsünde ise Antalya’nın Manavgat İlçesi’nin Tepe Köyü’nde yaşayan Ayşe’nin hayatı anlatılır. Başkişinin annesinin adı da Ayşe’dir. Öykü Köyde patosta çalışırken saçlarını kayışa kaptıran başkişinin yüz derisinin kalkmasıyla ameliyat olmasını ve değişen hayatını anlatır. Köy tasviri yapmayan yazar öyküde kişilik tasviri yapar. Sadık Yalsızuçanlar, öyküde yüz kavramını iki şekilde işler. Köyde yaşayan kişilerin fiziksel yönünde değişiklik olsa da ahlaksal ve düşünce boyutunda değişiklik olmaz. *“Otuzüç sayısının uğruna inanmıştım hep. Bu yüzden yaşadığım olayın da ne olursa olsun hayırlı olduğunu düşünüyorum. Ama yüzüm çok değişti, yüzümle birlikte özüm değişmedi ama içime bir şeyler katıldı bunu hissediyorum.”* (Yüzüm, s.300).

Yazarın ‘Çerkes Masalı’ adlı öyküsü aslında Çerkezce’den çeviri olan ve asıl adı ‘Adige’ olan öykülerin içinde yer alan 36 masaldan bir tanesidir. Adige masallarının asıl mahiyeti ise, Nart efsaneleri, halk şarkıları, söylenceler, atasözleri, öyküler, masallar, rivayetler vs. tamamını kapsayan ‘Adige Sözlü Edebiyatı’dır.

Yalsızuçanlar, bu masalı kendince yorumlayıp yeni bir boyut kazandırır. Küçürek öykü türünde olan öyküde Negey oğlu Lapşoğa adlı kediyi köyde hiçbir farenin sevmemesini ve bunun üzerine bütün kedilerin toplanıp fareyi öldürmeye çalışması anlatılır. Öykü Fabl türünün güzel bir örneğidir. Zira öyküde hayvanlar konuşturulur. Bu öyküde anlatılan köy sakinleri ile yazarın diğer köy öykülerinde anlattığı köy sakinleri farklı özellikler taşır. *“Negey oğlu Lapşoğa adlı kediyi, köyde hiçbir fare sevmeydi. Bir gün toplanıp, ‘Onu öldürmedikçe bize rahat yok, öldürelî’ diyerek anlaştılar. Bir ordu kurdular. Yola çıktılar. Geçit vermeyen bir ırmak çıktı önlerine. Bir ağacı el birliğiyle uzattılar, geçtiler. Lapşoğa’nın yaşadığı yeri kuşattılar... Az sonra avluya indiğinde bir fare ordusunun evini işgal ettiğini gördü. ‘Ruğğğ’ diyerek saldırdı. Farelerin yarısı korkudan öldü, yarısı canını kurtarmak için tabanları yağladı. Küçük bir farecik kalmıştı geride. Tüm gücüyle saldırdı Lapşoğa’ya.”* (Çerkes Masalı, s.204). Alıntıda da anlaşılacağı üzere öyküdeki köy sakinlerini oluşturan kişiler, kedi ve köpek gibi hayvanlar âleminin üyelerinden oluşur. Yazarın bu tarz öyküleri çok az bulunmaktadır.

2.2.3.4. Kasabalılar

Yalsızuçanlar, öykülerinde kasaba insanına oldukça az yer verir. Çünkü yazarın hayatında kasabalı kişilerin yeri yok denecek kadar azdır. Hayatının tamamını çeşitli kentlerde geçiren yazar, ‘Tahakküm’ adlı öyküsünde kasaba hayatını, kentten kasabaya öğretmen olarak atanan Felsefe öğretmeni Rengin öğretmenin Rize’nin Çayeli kasabasını Çayeli Lisesi’ne tayin olması sonucunda kasaba ortamına alışma sürecini, kent ile kasaba yaşamı arasındaki farkları, kentli insanlar ile kasabalı insanların yaşamlarını anlatır.

Benliğini unutan insanların yaşadığı kentten özünü koruyan, kültürüne sahip çıkan kasabalıların bulunduğu bir ortama gitmek kentli karakterlerde şaşkınlık uyandırır. Kentin keşmekeşinden kasabanın huzurlu havasına kavuşmak onlar için bir mana taşımaz. Ancak kasabaların sıcak ve candan insanlarıyla paylaşımda buldukça kentli kişiler asıl olan ortam ve havanın burası olduğunu anlar ve bu zamana kadar

yaşadığı hayatın boş olduğunu düşünür. Rengin öğretmende tam olarak bu algıyı ve fırtınayı içerisinde yaşar. Mühendis bir babanın ve üniversitede hoca olan bir annenin çocuğu olan Rengin tiyatro, felsefe ve klasik müzikle uğraşır. Böyle bir ortamdan kasaba ortamında yaşayan yeşil gözlü Rengin kasaba ortamında hayatın gerçeklerini görür. Ancak kasaba ortamına alışma süreci sancılı olur. *“Deniz ve orman bitmiyordu. Yeşilliğin arasına serpilmiş küçük, bakımsız evler, kimsenin senelerdir buralara uğramadığı veya terk edilmiş olduğu izlenimi veriyordu. Anılarım bırakmıyordu beni. Tiyatro kürsüsündeki Zerrin’in ağız dolusu bir hakaret gibi yüzüme fırlattığı, ‘Annen, anlaşılan Fransa’dan getirdiği yeni psikoloji kuramlarını denemiş senin üzerinde’ sözü, geceleri balkonda dinlediğim Kocatepe müezzinin okuduğu ezan, Osman’ın birahaneler üzerine attığı nutuklar, Hacettepe Rehberlik Araştırma Servisi’nde çalışan Nilüfer’in evinde gece geç vakte kadar dinlediğimiz klasik müzik, Murat’ın Nietzsche artığı şiirleri, İsmail’in edebiyat çılgınlığı...”* (Tahakküm, s.186). Alıntıdan da anlaşılacağı üzere Ankara’da yaşamını sürdüren başkişinin hayatı çevresine göre şekillenir. Bu ortamdan kasaba gibi bir yere gitmesi hayatında önemli bir noktayı oluşturur. Gittiği kasabada ki insanlar gündelik işlerini yapan sıcakkanlı, klasik müzik dinlemeyip Nietzsche şiirleri okumayan karakterlerdir. Zamanla bu ortama alışan başkişi, hayatın gerçek tadının orada olduğunu düşünür ve geçmiş yaşamıyla hesaplaşır.

2.3. Sadık Yalsızuçanlar’ın Öykülerinde Mekân

Edebî türlerde mekân önemli bir yer tutar. Mekân, öyküde vakaya, karaktere yön veren okuyucuyu yönlendiren en önemli yapılardan biridir. Öykülerde kullanılan mekân unsurları öykünün vaka hareketlerini daha gerçekçi kılar. Öykülerde karakterler bir aksiyon göstermek için mekâna ihtiyaç duyarlar. Bu nedenle mekân unsuru taşımayan bir öykü niteliksiz bir öyküdür. Ayrıca mekân ile karakter uyum içerisinde olmak zorundadır. Bu nedenle *“ister gerçek, ister hayalî olsun, mekân, aksiyona veya zamanın akışına bağlı olarak, kahramanlarla sıkı sıkıya bağlı ve kaynaşmış durumdadır.”* (Bourneur, Qellet, 1989: 91).

Yalsızuçanlar’ın öykülerinde kullanılan mekânlar genelde gerçek hayattan kareler taşır. Ancak bu durum öykünün bütününe kapsamaz. Yazarın kurguladığı bir mekân gerçek hayattan izler taşımaya da bilir. Çetişli’ye göre *“Hikâye, roman ve tiyatrodaki mekânlar, çoğu zaman içinde yaşadığımız dünyadaki bildiğimiz yerlerdir ve gerçek isimleriyle (İstanbul, Denizli, Ağrı Dağı, Boğaziçi Köprüsü, yalı, ev, kahvehane,*

park, bahçe vb.) eserlerde yer alırlar. Bunula birlikte harici âlemdeki gerçek mekânla, itibari eserlerdeki mekân birbirinden farklıdır. Zira itibari eserdeki mekân; olay, insan ve zamanda olduğu gibi, yazar tarafından kurgulanmış olmanın itibariliğine sahiptir. Seçilen mekânın muhayyel veya gerçek olması, bu hususu değiştirmez.” (Çetişli, 2004: 77). Ancak şunu da unutmamak gerekir ki mekân unsuru öykünün gerçeğe yakın olmasını sağlayan en önemli yapılardan biridir.

Sadık Yalsızuçanlar’ın öykülerinde mekân okuyucuya farklı bir bakış açısı kazandırır. Ruh ve canlılık kazanan mekân öykülerde başkişinin içinde bulunduğu psikolojiyi anlamada yardımcı olur. Yazarın öykülerinde oluşturduğu mekân iklimi okuyucuya gerçek hayatın izlerini doruklara kadar hissettirir. Öykülerdeki başkişiler yazarın sağlamış olduğu mekân atmosferinde bazen kendini bulup kişiliğini tamalarken bazen de mekân evreninde yolunu kaybeder. Kimi zamanda karakterler kendi kurdukları mahzenlere kapanıp mekân unsurunun içinde yaşam sürerler. Bu nedenle “*Mekân ile insan arasında sürekli ve yoğun bir ilişki söz konusudur. İnsan yaşadığı mekâna uyum sağladığı kadar mekânı kendine dönüştüren bir yapıya da sahiptir.*” (Kanter, 2008: 86).

Sadık Yalsızuçanlar’ın öykülerinde oluşturduğu mekân dünyası çevresel ve algısal mekân olarak ikiye ayrılır. Çevresel mekânlarda öyküde geçen fiziki mekânlara değineceğiz. Algısal mekânları ise üç evrede inceleyeceğiz. İnceleceğimiz algısal mekânları ise şu başlıklar altında toplayabiliriz:

- a) Kapalı-Yutucu Mekânlar,
- b) Açık-Besleyici Mekânlar,
- c) Ütopik Mekânlar.

Yazarın öykülerinde yer alan mekân unsurlarını, mekân unsurlarının karakterler üzerindeki etkilerini, mekân- insan, mekân- nesne arasındaki ilişkileri ve bağlantıları dile getireceğiz.

2.3.1. Çevresel Mekânlar

Sadık Yalsızuçanlar, öykülerinde fiziki mekânları sıklıkla kullanır. Yalsızuçanlar, hayatını anlattığı öykülerde Malatya ve Hatay illerini mekân olarak seçer. Yazarın çocukluk öykülerinin tamamı Malatya’da geçer. Yazar, çevresel mekân olarak kullandığı başka bir mekân ise Hatay’dır. Yalsızuçanlar, ailesi ile birlikte Malatya’dan sonra Hatay’a taşınır. Yazar Hatay’da yaşadığı yıllarda, etkisi altında

kaldığı olay ve kişileri öykülerine taşır. Yazarın öykülerinde Ankara, İstanbul, Irak, Elazığ, Sakarya gibi fiziki mekânlarda kullanılır.

2.3.2. Algısal Mekânlar

Algısal mekânlar, (Korkmaz, 2007: 403) karakterlerin psikolojik ve ruhsal yapısına göre şekillenen mekânlardır. Bu mekânlar fiziki olarak bir anlam ifade etmez. Fiziki mekânlarda açık mekân olarak değerlendirilen bir mekân, algısal mekânlarda kapalı bir mekân özelliği taşıyabilir. Yalsızuçanlar'ın öykülerinde İstanbul Kartal, Pınar Sineması, Melek sineması, Melekbaba İlkokulu, Çarmuzu Mahallesi, Değirmen, Cirikpınar Mahallesi, Taştepe Mahallesi, Üsküdar Sahili gibi mekânlar algısal mekân olarak karşımıza çıkar.

2.3.2.1. Kapalı-Yutucu Mekânlar

Klasik anlatılarda kapalı-yutucu mekânın kullanım işlevi, kapalı bir dekor veya sahne teşkil etmesinden oluşur. Ancak dar mekânları sadece bu açıdan ele almak yanlış bir tutum olur. Bu bağlantıyı şahıslar kadrosu ekseninde de değerlendirmek doğru olacaktır. Etrafi çevrili olmayan açık-besleyici mekânlar karakterin üzerinde farklı algılar oluşturabilir. Karakter bu ortamda kendini mutsuz hissedebilir. O zaman oluşan bu mekân karakter için kapalı bir hal alır. Bu nedenle buradan da şunu anlamak gerekir ki, kapalı-yutucu mekânlar sadece etrafi duvarlarla çevrili bir yapıdan meydana gelmez. Herhangi bir ortamda karakter kendini mutlu, huzurlu hissetmiyorsa o ortam, mekân karakter için kapalı-yutucu bir mekândır. Bu konuyla ilgili Korkmaz, *“Mekânın göreceli varlığı, insanın onunla ilişkisini ve ona karşı tavrını, mesafesini daha çok ön plana çıkarır. Burada kapalı ve dar sözcüklerinden fiziksel anlamda kapalı ev, apartman, hastane, köşk vs. anlaşılmalıdır. Bu tarz bir tanımlamanın yüzeysel ve karakter bağlantılı olmadığını öncelikle söylemek gerekir. Zira duygusal mekân anlayışında; fiziksel boyutlar değil, anlatı karakterinin o andaki ruhsal durumu, bağlamı ve mekânı nasıl algıladığı asıl belirleyici unsurdur.”* (Korkmaz, 2007: 403) ifadelerini kullanarak görüşümüzü destekler nitelikte ifadeler kullanır.

Sadık Yalsızuçanlar'ın öykülerinde kapalı-yutucu mekânlar genellikle karakteri bunaltan, yokluğa sürükleyen ve “yutucu” (Şahin, 2006: 152) mekânlardır. Bu mekânlar içerisinde karakterler bir kaos ortamı yaşar ve bu ortama dayanamayarak

kendilerini yokluğa bırakırlar. Bu nedenle bu mekân özellik bakımından karakteri içine hapsedip yok eden bir niteliğe sahiptir.

Yazarın ‘Medine’ adlı öyküsü, İstanbul ve Kartal Toprakyol’da bir apartmanın müstemilatında geçer. Bu mekânlar içerisinde en dikkat çeken, İstanbul’dur. İstanbul, birçok kişi için dünyanın en güzel şehridir. İçerisinde dünya milletlerinden birçoğunu barındıran bu şehirde birçok güzellik mevcuttur. Bu şartlar altında birçok kişi bu şehirde yaşamının hayalini kurar. Ancak her geçen gün gelişip büyüyen bu şehirde değer yitimleri de kendini gösterir. Gökdelenlerin, betonarme yapıların mezarlığı haline dönüşen mekân karakterleri eksi yönde etkiler. Bachelard bu tarz mekânlar hakkında *“Büyük kentlerdeki evlerde dikeylikle ilgili içtenlik değeri eksikliğine, kozmiklikten yoksunluğu da eklemek gerekir. Bu evler artık doğanın içinde değildir. Konutla mekân arasındaki oranlar yapaylaşmıştır. Bu konutlarda her şey makinedir ve içtenlikli yaşam bu konutların her yanından kaçıp gitmektedir.”* (Bachelard, 1996: 55) ifadelerini kullanır.

Öykünün başkişisi Medine, hayatının en zorlu ve en buhranlı dönemlerini İstanbul’da geçirir. Mekân ana karakter için adeta bir mezarlığa dönüşür. Mezarlığa dönüşen mekân ise karaktere dünyadaki cehennemi yaşatır.

19 yaşında hayatının baharında İstanbul Tepebaşı’nda bir kulüpte çalışan köylüsü Mahmut ile evlenen Medine İstanbul’a yerleşir. Hayallerini kurduğu evlilikten güzel beklentiler taşır. Ancak hiçbir şey Medine’nin istediği gibi olmaz. Kartal Toprakyol’da ki oturduğu evde iki çocuğu olur. Mekân olarak bu evde başkişinin hayatında iyi izler taşımaz. *“Sevginin bittiği yerde güç savaşları, şiddet ve terör başlar.”* (Jung, 1999: 118). Böyle bir ortam içerisinde yaşayan Medine içkili bir şekilde eve gelen Mahmut’tan her gece dayak yer ve hayatı kararır. Çocuklarına ilgi göstermeyen baba başka birini sever. Birinci derecedeki kahraman başka bir gün yine içkili bir şekilde gelen Mahmut’un cebinde farklı bir kadına ait fotoğraf bulur. O anda içinde bulunduğu mekân ana karakteri kuşatıp sıkıştırır. Kahraman o zaman diliminde mekânla çatışır ve bir çıkar yol bulmak ister. Bu noktada mekân- karakter çatışmasıyla alakalı Korkmaz’ın ifadeleri dikkat çekicidir. *“Kapalı-dar mekânlı hikâyelerde kahraman zamanla, mekânla ve mekânın bütün mesafeleriyle çatışan bir varlıktır. Mekân, onun karşısında hayatın olumsuz yönlerini temsil eder. Adeta, kahramanları tahakkümü almış durumdadır. Onu ezmektedir.”* (Korkmaz, 1997: 170). Kartal, Toprakyol’da ki oturduğu evde başkişiyi tahakkümü altına alır ve ezmeye çalışır.

Mekân bu noktadan sonra ana karakteri dönüşüme zorlar. Başkişi bu sıkıntıdan kurtulmak için babasını arar ve yardım ister. Babasından yardım göremeyen Medine içinde bulunduğu mekânla daha fazla çatışır ve yokluğa doğru yol alır. İki çocuğu ile birlikte Kartal istasyonunda banliyö treninin önüne atlayan başkişi hayatına son verir. Bu noktada mekânla çatışma içerisinde olan başkişi dönüşümünü tamamlamış olur. *“Karlı bir şubat günü, öğleye doğru çıkıp bakkaldan ekmek aldı. Çocukları doyurdu. Elektrikli süpürgeyle ortalığın tozunu aldı. Kararını vermişti. Artık dayanamıyordu. Çocuklarından ayrılması da imkânsızdı. Fişini prizden çekip her şeyi öylece bıraktı, çocuklarını giydirdi, çıktı. Evine yakın tren yoluna gitti. Rayların üzerinde yürüyordu bir elinde Cevdet ötekinde Metin. Komşu kadına rastladı, ‘Kocamla buluşacağız’ dedi kuşkulanasın diye. Altgeçitten geçerken Kartal istasyonuna yakın bir yerde beklediği banliyö treni çıkageldi sonunda. ‘Allahım başışla beni’ dedi. Son sözü oldu bu.”* (Medine, s.212). Alıntıdan da anlaşılacağı üzere mekân başkişi için mezarlıktan başka bir anlam ifade etmez. Netice itibariyle çekilmez bir hayatın içinde çırpınan ana karakter rayları mezarlığı yaparak hayatına son verir.

Yazarın ‘Feci Bir İntihar’ adlı öyküsü de kapalı-yutucu mekân yapısını izah etmede önemli veriler içerir. Öykünün başkişisi olan Karakaşzade Abdullah hayatını Malatyalı hemşerilerinin mutluluğuna adanmış bir kişidir. Herkes tarafından takdir edilen bir yaşama sahiptir. Evini, Malatya’yı ve Malatyalıları çok sever. *“Abdullah, vatanına faydalı olabilmek için çok çalışır, ticareti ve serbest yaşayarak kazanmayı sever, nadir bir zekâ idi. Etrafındakilerin istekleri doğrultusunda hareket eder, hiçbir işten kaçmaz, hasis emeller peşinde koşmaz mümtaz bir şahsiyetti, işte bu sebeplerden dolayı, Cumhuriyet Halk Fırkası’nın merkez kaza mutemedi ve aynı zamanda Tayyare şubesinin de başkan vekili idi.”* (F.B.İ, s.293-294). Ancak başkişinin yaşadığı bir aşk nedeniyle hayatı alt üst olur. Aşk hayatından önce yaşadığı ev ve Malatya başkişi için bir mekân özelliği taşıırken aşk hayatıyla beraber bu mekânlar işlevselliğini değiştirip kapalı-yutucu bir hâl alır ve başkişi mekân ile bir çatışma içerisine girer. Bu çatışma noktasında başkişi için evi ve yaşadığı şehir Malatya dayanılmaz bir hâl alır. Mutlu olduğu şehirde nefes alamaz olur. Aşk acısından çektiği acıların yanında hakkında yapılan dedikodulara karşı tavır alan başkişi yaşamına son vermek ister. Yaşadığı mekânı ve insanları ölü bir ortam olarak gören karakter çenesine sıktığı kurşunla intihar eder.

Başkişinin intihar ettiği gün Malatya kenti burada yaşayan insanların çoğu için kapalı bir mekân haline gelir. Çünkü çok sevdikleri, değer verdikleri Karakaşzade Abdullah'ın ölümü Malatyalıları matem havasına büründürür. Bu noktada fiziksel mekân insan üzerinde etki edip kapalı-yutucu bir hale bürünür. *“Aklını kaybetmiş aşkın, sevda mabedi içinde o ilk günleri ne renkli ve zengindi. Çiçeklerle donatılmış o saadet levhası, yeniden güllerle bezenecek ve süslenecek yerde; ne yazık ki, sonunda bir matem busesi ile örtüldü ve yarısından sızan taze kan ile, ilahi aşkına beslediği sevginin daimi nişanını taşıyarak gömüldü.*

Memleket üzgün

O da üzgün ve ağlıyor

Gençlik üzgün

Sende kan ağla ey ölüm meleği.” (F.B.İ., s.294)

Sadık Yalsızuçanlar'ın öykülerinde kapalı-yutucu mekânlar genellikle dış mekânlardan oluşur. Dış mekânları sadece fiziksel anlamda ele almamak gerekir. Çünkü karakterin psikolojisi içinde bulunduğu mekânı kapalı hale getirebilir. Nitekim yukarıda izah ettiğimiz iki öyküde de bu durumu yansıtan örnekler mevcuttur. Bu konu ile alakalı Demir, *“Dış mekânlar, sınırları olmamaları itibariyle çoğu zaman kurgusal anlam açısından açık ve geniş olarak tanımlanmaktadır. Ancak yapılan bu tanımlamalar onun yüzeysel görünüşünü karşılamaktadır. Değerlendirme ölçütü insan olduğunda ise fiziksel gerçekliğin dışında farklı sonuçlara ulaşmak mümkün olmaktadır. Çünkü algı bireyselliği ölçüsünde çeşitli olabilmektedir.”* (Demir, 2009: 81-82) diyerek insan psikolojisinin mekân üzerindeki etkisini dile getirir.

Yazarın 'Bir Kulunu Çok Sevdim' adlı öyküsünde asıl olay kapalı bir mekân da geçer. Hatice için kaldığı ev bir zindana dönüşür. Sevdığı adamın kim olduğu ailesi tarafından bilinince başkişi olan Hatice evden kaçmaya karar verir. Doğup büyüdüğü ev artık başkişiye dar gelir. Yaşam tutunması için bulunduğu mekânı terk etmek zorundadır ve bir gece yarısı evden kaçır. Evden gece yarılarında kaçır, yazarın ve anlatıcının mekânın, kahraman üzerindeki etkisinin ne derce önemli olduğunu göstermesi açısından dikkate değerdir. Oysa Bachelard *“Ruhumuz bir oturma yeridir. Ve “evler” “odaları” sürekli anımsayarak kendi içimizde oturmayı öğreniriz”* (Bachelard, 1996: 28) ifadeleriyle evin insan için önemini vurgular. Ancak başkişi Hatice için evin kendi ruhsal dünyasında bir önemi kalmaz. Çünkü evde kaldığı her dakika onun için hayati risk taşır. Evden kaçan Hatice'nin korktuğu olay başına gelir.

Ailesi Hatice'yi bularak eve getirip evin bir bölümü olan ahıra zincirler. Bu noktada başkışının içinde bulunduğu mekân onun mezarı konumuna geçer. *“Baba çobandı, on üç kardeştiler. Genç kız komşusunun oğlu İbrahim'e sevdalıydı. Kentte yayın yapan bir yerel radyoda adına, İbrahim Tatlıses'ten 'Bir Kulunu Çok Sevdim'i gönderince olanlar olmuş, aile meclisi toplanarak ismi kirlenen kızı temizleme kararı almıştı. Kararı yan odada duyan Hatice çareyi kuyuda bulmuştu.”* (B.K.Ç.S., s.116). Evin sınırları başkışıye dar gelir ve sonu olmayan bir yola çıkmak zorunda kalır.

Başkışıyi dış etkenlerin tehlikelerinden koruduğu ev şimdi onun sonunu hazırlar. Evin insanı kuşatıp korumasıyla alakalı Gaston Bachelard *“Ev insanı gökten inen fırtınalara karşı olduğu gibi, yaşamında yaşadığı fırtınalara karşı da ayakta tutar. Aynı zamanda hem beden, hem ruhtur. İnsan varlığının ilk evrenidir. Üstünkörü metafiziklerin öğrettiği gibi, insan 'dünyanın ortasına bırakılmadan önce', evin beşiğine yatırılır.”* (Bachelard, 1996: 35) ifadelerine yer verir. Ancak bu zamana kadar başkışıyi kuşatıp kollayan mekân başkışının sonunu hazırlayan yer olur. Bu nedenle mekân işlevini değiştirmiş olur.

Başkışının kaldığı ev sadece kendisi için kapalı bir mekân halini almaz. Ayrıca başkışının ailesi içinde yaşadıkları ev aldıkları haber ile kapalı-yutucu bir mekân haline dönüşür. Kızlarının adının çıkması onlar için çok kötü bir suçtur. Bu suçta karşılıksız kalamaz. Aile kararı evin bir odasında alır. Bu nedenle mekân karakter üzerinde yapısal boyutunu ortaya koyar. *“Hatice'nin Kuran kursundan arkadaşı Sevim'lere sığındığı haftasında öğrenildi. Genç kız apar topar eve getirildi. Ahırın bir köşesine zincirlendi. Aile meclisi tekrar toplandı. Kararı dede açıkladı.”* (B.K.Ç.S., s.116). Açıklanan karar neticesinde mekân başkışının üzerinde etkisini hissettirmeye başlar.

2.3.2.2. Açık- Besleyici Mekânlar

Açık, geniş besleyici mekân Sadık Yalsızuçalar'ın öykülerinde en çok bulunan mekân türüdür. Bu mekân yapısı ile karakterler arasında ayrılmaz bir bütünlük vardır. Bu mekân yapısını aynı kapalı mekân türünde olduğu gibi karakterin bakış açısına göre değerlendirmek gerekir. Çünkü fiziksel anlamda duvarları olmayan bir mekân görünüşte açık mekân olsa da karakterin o mekândaki ruh yapısı o mekânı kapalı kılabilir. Bu nedenle açık mekân türünü de bu şekilde değerlendirmek doğru bir yaklaşım olacaktır. Demir bu konuya şu ifadelerle açıklık getirir: *“Mekânın olgusal anlamda ikinci önemli görünümü açıklıktır. Bir mekânın bireye göre açık oluşunu tıpkı 'kapalı olma'*

durumundaki gibi temelde, bireyin bakış açısı ve psikolojik değerlendirmeleri yapılandırmaktadır. Bu sınıflamada insan-mekân ilişkileri, fiziksel nitelikler ve anlamlar ikinci plana atılarak şekillenir. Ancak insan-mekân ilişkilerini tek bir hareket noktasına dayanarak çözümlmek ne yazık ki mümkün değildir. Hikâye karakterinin içinde bulunduğu tüm koşulları, iç ve dış gerçeklik karşısındaki tutumlarını, çatışmalarını bir bağlam olarak değerlendirmek ve mekâna bakısını da, bu bağlamla mekân arasındaki ilişkilerin neticesi şeklinde tanımlamak mümkündür.” (Demir, 2009: 102). Açık besleyici mekânı, bu doğrultuda gözlemleyip çözümlersek doğru bir noktaya değinmiş oluruz.

Sadık Yalsızuçanlar'ın öyküleri genelde hayat öykülerinden izler taşır. Bu ifadeyi daha önceki bölümlerde de dile getirmiştik. Yazarın öykülerinden açık mekân özelliği taşıyan öyküleri çocukluk anılarını anlattığı öykülerdir. Bunun nedeni ise yazar çocukluğunu güzel bir şekilde yaşar. Etrafında bulunan kişiler ve içinde bulunduğu mekânlar yazarın hayatına renk katar. Pınar Sineması, Melek sineması, Melekbaba İlkokulu, Çarmuzu Mahallesi, Değirmen, Cirikpınar Mahallesi, Taştepe Mahallesi gibi mekânlar örnek gösterilebilir. Yazarın öykülerinde mekânın insanlarla olan ilişkisi, kopmaz bir bağ halindedir. Kişilerin, öykülerdeki olgunlaşma süreçleriyle paralel bir şekilde genişleyen mekân, kahramanların bireyselleşmesine ve dönüşmesine yardımcı olur.

Kapalı-yutucu mekânda kendini kaybeden karakter huzura, refaha çıkmak için daima bir arayış içindedir. Bu arayışı da açık mekânlarda bulur. Açık mekân sayesinde insan kendini yeniler ve huzura kavuşur. Açık besleyici mekânlar, anlatıcı kişilerine dinginlik hissi verir ve *“tinsel dünya, yepyeni aydınlıklarla dolu engin perspektifler açar”* (Bachelard, 2006: 201). Şahin ise açık mekânın karakter üzerindeki etkilerini şu ifadelerle dile getirir: *“Mekânın insanla birlikte oluşturduğu örüntüler, dünya ve insanın yeniden bir anlama bürünmesini sağlar. Dar mekânın içinde evrensel değerlerini yitiren insan, kendini bulmak ve feraha ermek için devamlı uygun bir atmosfer arayışı içindedir. Kendi ruhuyla bütünlesen atmosfer-mekân içerisinde bireyler-kahramanlar bütün yetilerini kuşanmış bir görüntü çizerler. Kaostan-düzene, düzenden-genişe, bir dünyanın kapılarını aralayan birey-kahramanlar artık kendilerini bulma yolunda büyük bir yol kat eder. Geniş mekânda, tinsel büyümenin olması insanı kendine çeker.”* (Şahin, 2006: 165).

Sadık Yalsızuçanlar'ın 'Evimiz' adlı öyküsü açık-besleyici mekân özelliklerini içinde barındırır. Öyküde yazar küçük yaşlarda Malatya şehrinde kaldığı üç evin genel özelliklerinden bahseder. Mekânın karakter üzerindeki etkisini görmek adına bu öykü dikkat çekici özellikler taşır. Yazar, bu mekânlardan o kadar etkilenmiş olacak ki mekân tasvirleri öykünün genelini kapsamaktadır. Yalsızuçanlar, öykünün birçok yerinde oturdukları mekâna 'Evimiz' diye hitap eder. Buda mekânın karakter üzerindeki olumlu etkiyi gösterir. Zira yazar yaşadığı evi benimsemese sahiplik ekini kullanmaz. Ayrıca bu kadar geniş ve ayrıntılı da bir tasvir yapmaz. Öyküyü Cemal adlı karakter anlatır. Cemal ayrıca öykünün başkişisidir. *"Evimiz önceleri, bir oda ve kilerdi. Hızna denilen, kışlık erzakın, peynir, pekmez, bulgur, simit, gendime, un, odun ve birkaç bakır kabın bulunduğu daracık kafesti. Evimiz dardı, bir hücre, bir barınak gibiydi. Dedemler, Mergemist'tan buraya taşınmışlardı. Büyükçe bir odası vardı ve burada oturuluyor, yiyip içiliyor, namaz kılınıp zikir yapılıyor ve yatılıyordu. İki duvarı boydan boya sedirle kaplanmıştı. Minik aynalı bir baş demiri de olan karyola öteki köşedeydi. Karyolanın ayakucundan hizmete girilirdi."* (Evimiz, s.63). Alıntudan da anlaşılacağı üzere mekân karakterlerin yaşamında büyük yer kaplar. Karakterler gündelik hareketlerin çoğunu evin içerisinde gerçekleştirir. Yazar,'ın öykülerinde de evin geniş bir mekâna dönüşmesi, karakterin içinde bulunduğu psikolojisi ilgilidir.

Yalsızuçanlar, evi bir yuva olarak öykülerinin içine sokar. Bu yuva aileyi koruyan kollayan küçük bir kaledir. İnsanın kaleye dönüştürdüğü ev, farklı boyutlarıyla, kişinin mahremiyet alanını koruyan sıcak bir ortam alanı oluşturur. Ev mekân olarak Yazar'ın öykülerinde kişisel bir mekândır. Kendine özgü kapalı bir hayat içerisinde yaşayan karakterler, kendi aralarında evin diliyle konuşur. Ev yazarın diliyle kişilik kazanır. İnsani özellikler gösterir. Bunu öyküde *"Evimiz üç ölü gördü"* (Evimiz, s.66) ifadesinden de anlayabiliriz.

Korkmaz ise ev ile insan arasındaki ilişkiyi yansıtmak için şu ifadeleri kullanır: *"Bu hikâyelerde kahramanlarla, üzerinde yaşadıkları mekân arasında birbirini tamamlayan bir uyum görülür. Dış dünya insanı sıkımsa aksine onun kişiliğinden bir parçayı yansıtır."* (Korkmaz, 1997: 160).

Öyküde başkişi Celal üç ayrı evden bahseder. Bahsedilen üç ayrı evde üç farklı yaşam ve öykü dikkati çeker. Değişen mekânlarla insan yaşamı da değişir. Ancak değişen bu yaşamlar karakterler üzerinde olumlu bir etki bırakır. Bu da mekânın insani bütünleştirip kucaklamasıyla olur. Diğer taraftan karakterlerin içinde bulunduğu

psikolojik yapı mekâna da sirayet eder. Değişen dünya ve mekân düzenine karakterler uyum sağlar. Bu nedenle yaşamlarında olumsuz anlamda bir değişim söz konusu olmaz. Kundera'ya göre “*Dünya insanın parçasıdır, onun bir boyutudur ve dünya değiştikçe var oluş (in der-weltsein) da değişir.*” (Kundera, 2005: 48). Bu öyküde de Kundera'nın alıntısında ifade ettiği değişim görülür. Ancak bu değişim olumlu ve yapıcı bir değişimdir. Bu değişim esnasında mekân karaktere artı değer katar. Karakteri olgunlaştırır. Dar-kapalı mekân gibi yutucu bir özellik sergilemez. Karakterler bu mekânlarda değişim ve dönüşümünü tamamlayarak olgun bir tavır sergilerler. Bu nedenle mekân özelliği bakımından kapalı bir ortam olan ev kahramanlardaki algı itibari ile açık-besleyici bir mekândır. Sadık Yalsızuçanlar, evin içindeki kültür ve yaşam biçimini, evin dilini kişisel bir dünyaya dönüştürür. Yalsızuçanlar, öykülerinde bu dili sıklıkla kullanılarak, evin geniş-besleyici bir mekâna dönüşmesini sağlar. Yalsızuçanlar, evin ruhuyla kahramanın ruhunu aynı perde de yansıyan iki gölge gibi resmeder.

Yazarın öyküde tasvir ettiği ev kavramları dikkat çekicidir. Yazar, Çocukluğunun tamamını geçirdiği Malatya'da günlük yaşamın izlerini evin içine sığdırır. Babasının işini, komşuların muhabbetini, sosyal sorunları, ev ahalisini ve daha birçok şeyi sığdırır. Bu tasvirleri yaparken yazarın mutluluğu satırlardan okuyucuya yansır. “*İkinci evimiz Cirikpınar Mahallesindeydi. Pınar sinemasından babamın sepetle bozuk para getirdiği, birkaç ineğin beslendiği, sütlerinden dondurma yapıldığı, dev kazanlarda mısır haşlandığı evimiz. Beyt gibiydi. İki dizeli. Geniş eyvanlıydı. Altta üç üstte iki odası vardı. Babam bir odayı tuvalet ve hamamıyla ayırarak Kenküllü'ye verdi.*” (Evimiz, s.67).

Yazarın ‘İlkaşk’ adlı öyküsü açık mekân özelliklerini içinde barındırır. Öyküde Melekbaba İlkokulu'na giden başkişinin sıra arkadaşı Gıvrışık Sevim'e olan aşkı anlatılır. Öykü başkişinin evinde ve Melekbaba İlkokulu'nda geçer. Başkişi için her iki mekânda açık-besleyici mekân özelliği taşır. Melekbaba İlkokulu'nda sevdiği kızın olması okulu daha anlamlı kılar. Sevim'in başkişiyi sevip sevmediği belli değildir. Bu nedenle başkişi farklı bir heyecan yaşar. Öyküdeki ikinci mekân ise başkişinin evidir. Evde uyurken Sevim'i rüyasında gören başkişi farklı âlemlere dalar. Bunu da içinde bulunduğu, yaşadığı evde gerçekleştirir. Bu yönüyle yazarın yaşadığı ev açık-besleyici bir mekân özelliği taşımaktadır.

Mekân, anlatı kişisine farklı bir boyut kazandırır. “*Bir gece rüyama girdi. Top oynuyorduk Taştepe yokuşundaki evimizin arkasında bulunan sahada. Evleri sahaya*

bitişikti. Tahta çitle çevreliydi bahçeleri. Ben kaleciydim. Kaleyi beklerdim. Düşmandan korurdum takımı. Takım kaleye akınları önlemek için çırpınırdı. Top bahçelerine gitti. Çitin kırık bir yerinden dar aralıktan geçerek bahçeye girdim. Analığı bakar leğende çamaşır yıkıyordu, kendisi kızılık ağacının dibinde sek sek oynuyordu. Top onun bulunduğu yere doğru yuvarlanmıştı. Benim geldiğimi görünce yerden topu aldı ve her zamanki mahcup bakışıyla karşımda durarak uzattı. Heyecandan kalbim duracak gibiydi. Yaklaştım. Analığı çamaşırı bırakmış, ellerini bervaniliğine silerek doğrulmuştu. Topa uzanırken, dilimden, ‘Seviyorum seni’ döküldü. ‘Ben de’ dedi.” (İlkaşık, s.195-196). Yukarıdaki alıntı kahramanın içinde bulunduğu psikolojik durumu izah etmede önemlidir. Başkişinin bu şekilde bir rüya görmesi, içinde bulunduğu mekâna da farklı bir boyut kazandırır. Öyleki başkişi kendisini dış tehlikelerden koruyup kollayan evde yaşamaktan mutludur. “içtenlik mekânı olan bu mekânlarda karakter, kendisiyle, çevresi ve bütün evrenle uyuşum içerisindedir.” (Korkmaz, 2005: 442). Bu uyumu da biz bu öykü nazarında başkişide görmekteyiz.

Başkişi, okul ve evden oluşan yaşam alanında kendilik dünyasını kurar. Kanter ise bu noktada fikrimizi destekleyecek şu ifadeleri kullanır: “Anlatı türlerinde kahramanların kendilik dünyalarını kurguladıkları ve güven içinde oldukları mekânlar açık ve geniş mekânlardır.” (Kanter, 2008: 42). Bu nedenle açık besleyici mekânlar anlatı kişilerini rahatlatan ve yönlendiren bir unsuru içinde barındırır.

2.3.2.3. Ütopik Mekânlar

Sadık Yalsızuçanlar’ın öykülerinde ütopik mekân unsurunu barındıran öyküler fazla yer almaz. Yazarın ütopik mekân özelliği taşıyan öykülerinde ise karakterler içerisinde bulunduğu ortamdan uzaklaşıp hayal ettiği mekâna geçmek ister. Bu öykülerde ütopik mekân, kahramanların sığındığı gerçekte var olmayan hayali kurguyla tasarlanmış mekânlardır. Ütopik “Kurgu dünyasının kahramanları, gerçek hayatta bireylere benzer şekilde kendisini yetiştiren çevre ve kültüre karşı kayıtsızlık ya da nefret duyabilir. Bu noktada bireyin yabancılaşma süreci başlar. Ya birey bu sürecin sonunda derin bir kayıtsızlığa yönelir ve kendisine şartları içinde bir çevre oluşturmaya çalışır ya da güçlü duyguları onu hareket etmeye zorlar. Harekete geçen birey öncelikle aşamayacağını düşündüğü sınırları esnetmeye uğraşacaktır.” (Demir, 2009: 299).

Kahramanlar, içinde buldukları ortamdan kaçarak, hayal dünyalarında yeni mekânlar yaratırlar. Kahramanların yarattıkları bu tür mekânlar elde edemedikleri, elde

etmelerinin zor olduğu fantastik yerlerdir. Korkmaz bu mekân türleri ile alakalı “*Bu hikâyelerde kendi arama problemi olan insanın, mekâna bakış tarzı esas alınır.*” (Korkmaz, 1997: 184) ifadelerini kullanır. Yalsızuçanlar, içinde yaşadıkları mekânın sıkıntılılarına dayanamayan karakterleri bilinmeyen ancak arzu edilen mekânlara doğru yolculuğa çıkarır. Karakterlerin ise bu mekânlara yolculuğa çıkmalarının sebebi, kendilerini silik ve boğucu bir ortamdan huzurlu ve rahat bir ortamın içinde hayal etmelerinden dolayıdır.

Ütopik mekânlar yazar tarafından hayatın merkezine konulmuş mekânlar değildir. Bu mekânlar egzotik düşüncelerin oluşumu ile ortaya çıkan mekânlardır. Bu düşünceleri ise yazar öyküde güzel bir şekilde yansıtır. Bunun nedeni kahramanlarının içinde buldukları düşünsel ortamın buna uygun olmasıdır. Kahramanlar: “*Ruhun ütopyaya olan özlemi, düzene konmuş bir dünyanın orta noktasına konmuş*” (Lukacs, 1985: 113) bir yer değildir. Bu mekânlar, “*Kişilerin içsel özlemleri, gerçek dünyada aradıkları oturma yerinden çok uzaklarda bir mekândır.*” (Şahin, 2006: 174).

Yazarın ‘Paskal’ adlı öyküsünde başkişi Ayşe Yanık’ın hayalini kurduğu evde ütopik mekân özelliği taşımaktadır. Bu mekânda yaşama arzusu içinde, yaşanan zaman ve ortamdan kaçma arzusunun bir sonucudur. Şehrin dar sokaklarında kendi yaşamsal ve evrensel değerlerini bir kenara bırakan başkişi çocuğunun geleceğini kurgulamak için mücadele verir. Verdiği mücadele sırasında türlü sıkıntılarla karşılaşan başkişi çocuğunun geleceği için bu sıkıntılara göğüs gerer. Başkişinin içinde bulunduğu durumda gelecek hayalleri kurması dar mekândan, ütopik mekâna doğru bir yolculuğu simgeler. Ancak yaşadığı mekân ile hayal ettiği mekân zıt unsurlar içerir. Bu noktayla alakalı Yıldırım “*İki öge arasında görünüşte var olan ve belirli bir var oluşsal düzeyde görelî bir gerçekliğe sahip olan zıtlığın sentez ya da tümleşme ile yüksek bir düzeye geçerek, uyum içinde çözülmesi ya da yok olması gerekir.*” (Yıldırım, 2005: 128) ifadeleriyle zıt unsurların sonunda olması gerekenlerle ilgili izahta bulunur.

Başkişinin anlatıcılığını üstlendiği öykü, aslında Kumkale sahilinde geçer. Başkişi bulunduğu ortamda mutlu olmayı başaramaz. “*Ancak bunu başaramayan bireyler buldukları şartları bir kaçışla aşmaya çalışırlar. Bu kaçış her zaman olumsuz anlamda düşünülmemelidir. Bu durum, vazgeçmek anlamına gelmeyebilir. Çünkü birey şartlar ya da insanlar tarafından zorlanmıştır ve önündeki tek çözüm yolu gitmektir. Peki, kahraman nereye gidecektir? Onun için yuvasının yerini tutabilecek, ona bu kavramın sunduklarını sağlayabilecek mekân neresidir?*” (Demir, 2009: 299).

Öyküde başkişinin yuvasının yerini tutabilecek yer hayalinde yaşattığı evdir. Normal şartlarda çatısı ve kapısı olmayan bir mekân da mutsuz bir şekilde yaşayan Ayşe Yanık, oğlu Kenan Yanık ve köpeği Paskal için en ideal mekân sıcak bir yuva ortamıdır. Bu nedenle başkişinin bulunduğu mekândan kaçma isteğini yukarıdaki alıntıda da ifade edildiği gibi ‘vazgeçmek’ anlamında yorumlamamak gerekir.

Başkişinin kaldığı Kumkale sahili mekân olarak açık bir yer olmasına rağmen başkişinin yaşadığı sıkıntılardan ötürü kapalı-yutucu mekân özelliği taşır. Ancak bu kısımda bizi ilgilendiren kısım yukarıdaki paragrafta da dile getirdiğimiz üzere başkişinin hayalleridir. Ayşe Yanık’ın hayallerindeki ev onu mutlu eden sarıp sarmalayan bir yapıdadır. Bu yapı itibariyle de başkişinin hayalindeki ev ütöpik mekân özelliği taşır. *“Bir evimin olmasını çok istiyorum. Sıcak suyu olmasa da musluklarından su akması benim için yeterli. Elektrik olsun ve oğlum geceleri ders çalışabilsin. Mağarada elektrik ve su yok, zor şartlarda yaşıyoruz burada. Korunmak için de Paskal adında bir köpek besliyoruz. Kışın çöplüklerden kutu toplayarak geçimimizi sağladık, elime ne geçtiyse oğluma harcadım. Bir gün acaba çatısı olan bir evde oturabilecek miyiz? Oğlum, böyle bir evde ayaklarını uzatarak televizyonda çizgi film seyretmeyi hayalliyor. Paskal’ı da oğlumu da bu sefaletten bir gün kurtaracağım.”* (Paskal, s.163). Başkişinin çatısı olan bir evi hayal etmesi kendisini kuşatacak koruyacak bir yuvaya ihtiyaç duymasında ötürüdür. Karakterin hayalini kurduğu eve o ruhu kazandıran başkişinin bakış açısıdır. Çünkü dışarıda mağarada sürdüğü yaşam geleceğe dair umut vermemektedir. Ayrıca her türlü tehlikeye açık bir konumdadır. Ancak kapısı, penceresi çatısı olan bir mekân her zaman kollayıcı bir konumdadır. Birçok kişi için ütöpik mekân özelliği taşımayan ev ortamı karakterin elde etmesi güç bir ortamdır. Bu nedenle bu tarz mekânlar başkişinin özelinde ütöpik mekân özelliği taşır. Başkişinin hayalini kurduğu *“bu yeni mekân, yuva/ev/vatan kavramları kendisi için artık içi boşalmış ya da olumsuzlanmış imgelere dönen kahramana çok daha cazip gelebilir. Bu hayali ülke kahramana, şimdiye kadar yitirdiği ve tekrar ihtiyaç duyduğu değerleri vaat etmektedir. Kahraman orada güvende ve mutlu olacaktır.”* (Demir, 2009: 299).

Yalsızuçanlar, bulunduğu ortamda huzuru bulamayan başkişiyi hayaller dünyasına sokarak ütöpik düşüncelere sevk eder. Bu sayede başkişi yaşama umudunu artırır ve geleceğe dönük planlamalar yaparak umutlu bir şekilde hayatını sürdürür.

2.4. Sadık Yalsızuçanlar'ın Öykülerinde Zaman

Anlatma esasına bağlı edebî metinlerde çözümleme yaparken zaman kavramı önemli bir yer tutar. Zaman vakaları içinde barındıran bir süreç göstergesidir. Öykülerde zaman karakterin vaka aksiyonunu içindeki süreci anlamada okuyucuya yardımcı olan bir yardımcıdır. Şahin ise zaman kavramını şu ifadelerle izah eder: “*Zaman insanın içinde düşünsel ve eylemsel olarak sürüklendiği anlık noktacıklardan oluşur. Kişi, zamanın düz bir çizgide oluştuğunu düşünse de aslında bu bir yanılgıdır. Zaman; bireyin, toplumun ve kültürün değer yargılarına göre uzayan, kısalan geçmiş-şimdiki (an)-gelecek arasında sıçramalar yapan bir var olma düzlemidir.*” (Şahin, 2006: 178).

Öykülerde zaman ise her vakit aynı şekilde tezahür etmez. Kendi içerisinde farklılıklar gösterir. “*Anlatma esasına bağlı her edebi metin okuyucunun karşısına üç ayrı zaman boyutu ile çıkar.*” (Aktaş, 2000: 112). Bu boyutları şu şekilde sıralayabiliriz:

1. Maceranın kendi zamanı(Vaka zamanı)
2. Yazıya geçirme zamanı
3. Okuma zamanı. (Korkmaz, 1997: 154)

Yukarıda sıraladığımız maddeler ışığında öykülerin zaman dilimleri belirlenir. Öykülerde vaka tarihsel bir sürece bağlandıktan sonra “*anlatılacak olaylar kronolojik bir sıra dahilinde veya muhtelif zamanlarda yapılan geriye dönüşlerle art zamanlı tablolar halinde, okuyucunun dikkatine sunulabilir.*” (Korkmaz, 1997: 154). Fakat öykülerde zaman kavramı her zaman gerçek yaşamdan herhangi bir zaman dilimi ile ifade edilmeyebilir. Böyle zamanlar genellikle karakterin hayata bakışında psikolojik bir süreci işletmesiyle gerçekleşir. Yani karakterin psikolojik algısı zaman kavramında değişikliklere yol açabilir. Bu yapı mekân kavramında da aynı şekilde oluşur. “*Zaman ve zamansallık üzerine konuşmak öncelikle hikmeti kendinden menkûl olan zamanı tanımlamaktan geçer. İçre bir müphemiyet taşıyan bu kavram tıpkı düşünce gibidir. Nasıl ki düşünce üzerine düşünülemez ise, ki düşüncenin çıkış noktası düşünülen yer değildir, zaman üzerine yapılan her tanım, her yorum onu bir kat daha belirsizliğe öterler. Dolayısıyla zamanı zamandan hareketle değil etkilediği kavram, değer ve nesnelere belirlemek daha rasyonel bir tercih gibi durmaktadır.*” (Arslan, 2012: 13).

Karakterin mekânı algılayış biçimine göre mekân açık veya kapalı bir özellik taşıyabilir. Zaman kavramında ise karakterin zamanı algılayış biçimine göre zaman çok hızlı da ilerleyebilir hiç ilerlemeden sürekli aynı zaman dilimini de gösterebilir. Bu gibi durumlarda öyküdeki zaman algısı gerçek âlemin zaman kavramlarına tutunmaz. Bunun

yerini psikolojik bir zaman dilimi alır. Zaman kavramına ait unsurları izah ettikten sonra Sadık Yalsızuçanlar'ın öykülerinde zaman kavramını şu başlıklar altında incelemeyi doğru bulduk:

1- Kronolojik karakterli metin halkalarından oluşan öyküler,

2- Akronik karakterli ve eş zamanlı metin halkalarından oluşan öyküler

Şimdi ise yukarıda yapmış olduğumuz zaman kavramına dair sınıflamaları açıklayalım.

2.4.1. Kronolojik Karakterli Metin Halkalarından Oluşan Öyküler

Öykülerde olaylar bir zaman döngüsü içerisinde gerçekleşir. Bazı öykülerde ise belirli bir zaman diliminde gerçekleşen öyküler kronolojik bir sıra içerisinde okuyucuya sunulur. Bu şekilde oluşturulmuş öykülerde vaka zamanı ile öyküleme zamanı birbiriyle çakışır. Öykü içerisinde zaman yeni vakalar oluştururken diğer taraftan zaman dilimini de peşi sıra sürükler. *“Bu sürükleniş ne kadar gerçeğe yakın ve düz olursa zaman o derece düzenli bir akış seyrederek.”* (Şahin, 2006: 180).

Sadık Yalsızuçanlar'ın hâkim bakış açısı ile anlatılan 'Ales Safranı' adlı öyküsü, olayların başlangıç ve bitiş süresi arasında düz bir çizgiyi andıran kronolojik bir anlatım düzeni ile kaleme alınır. Öyküde İtalyan düşünür, siyasetçi, sosyalist kuramcı ve İtalya Komünist Partisi'nin kurucu üyesi olan ve belli bir süre liderliğini üstlenen Antonio Gramsci'nin hayatı ve yaşadığı devrin siyasal durumu öyküleştirilerek anlatılır. Öykünün vaka süresi; *“Binsekizyüzdoksanbirin bir sonbahar gecesini, Sardunya'da gözlerini dünyaya açınca Gramsci, hemcinsleri gibi ilkin ağlamış, farklı olarak da Prens'in cançekiştigini görmüştü.”* (Ales Safranı, s.197) ifadeleriyle başlar ve yaklaşık olarak 42 yıllık bir zaman dilimini kapsar.

Yazar öyküyü kronolojik bir zaman diliminde anlatır. Öyküdeki geriye dönüşler, vakalar arası bağlantı kurma gibi yapılar bulunmamaktadır. Yalsızuçanlar, Gramsci'nin gerçek hayatından kesitleri kendi kurgulama yöntemiyle birleştirip anlatır. Bu sayede okuyucu başkişi Gramsci'nin hayatı boyunca yaşadığı önemli olayları kurgusal biçimde ve kronolojik bir düzen içerisinde okuma fırsatı bulur. Bu esere bu yönüyle “Parodi Öykü” diyebiliriz. Çünkü yazar başkişi Antonio Gramsci'nin hayat öyküsünü yeniden kurgular. *“Herkes aynı içkiden içiyor, aynı mezeleri yiyor, aynı söz kalıplarını kullanarak sesleniyordu birbirine. Derken ev sahibi Gramsci'yi elinde başka bir kadeh*

ve dilinde başka sözcüklerle yakaladı. Tutuklayarak *Ustica* adasına sürdü. Soluğu daha sonra *Milano* tutukevinde alacaktı Gramsci.” (Ales Safranı, s.198).

42 yıllık bir zaman dilimini kapsayan bu öyküde hâkim anlatıcı olan yazarın dikkatini, değişim hadiselerinin en üst boyuta ulaştığı noktalar çeker. Yalsızuçanlar, bu noktalarda özetleme tekniğini kullanarak öyküde yer alan bu anlardan “*Beş yıl dayana bildi yorgun bedeni*”, “*Bindokuzyüzotuzüçün soğuk bir mart gecesi*” (Ales Safranı, s.198) gibi ifadelerle zamanda ileri atlamalar yapılır. Öyküde yazar 42 yıllık zaman dilimini bölümler halinde sunar. Zaman dilimini uzun tutan yazar geçiş noktalarını kısa bir şekilde anlatır. Asıl anlatmak istediği olay son bölümde bulunur. Bu nedenle bu bölümün tasvirini diğer bölümlere nazaran daha geniş bir şekilde yapar.

Yazarın ‘Yüzüm’ adlı öyküsü kahraman bakış açısı ile anlatılır. Öyküde zaman daha ferdi ve psikolojik bir yönelim kazanır. Öykü başkışı Ayşe’nin otuz üç yaşında yaşadığı bir olayla başlar ve başkışının atmış üç yaşında otokritiğini yaptığı bir ifadeyle son bulur. Öykü otuz yıllık bir süreci kapsar. Öyküyü başkışı Ayşe anlatır. Öyküde kronolojik bir düzen dikkat çeker. Hiçbir şekilde geriye dönüşler bulunmaz. Öyküde başkışı duymadığı ve görmediği olayları yine kronolojik bir sıra dâhilinde ve miş’li geçmiş zaman eki ile anlatır. Öyküde başkışı “*Annemin de adı Ayşe, benim de. O yetmişiki yaşında ben otuzüç*”, “*Temmuz’un ilk haftasıydı*”, “*Oniki saat sürmüş*”, “*Beş ay sonra yüzüme kavuşmuştum*”, “*Şimdi altmışüç yaşımdayım*” (Yüzüm, s.300-301) gibi zaman ifadelerini kullanarak ileri atlamalar yapar.

Öyküde Manavgat’ın Tepe Köyü’nde yaşayan Ayşe’nin annesiyle birlikte patosa yardım ederken bir anlık dalgınlık sonucu saçlarını patosun kayışına kaptırması, bunun sonucunda yüz derisinin kalkması, ameliyat olması ve ömrünün sonuna kadar farklı bir yüzle yaşamasını anlatır.

Öyküde başkışı ve anlatıcı kişi olan Ayşe vaka zamanına psikolojik bir yönelim kazandırır. Başkışı otuz yıllık bir vaka süresinin içinde yaşadığı kaza olayını öykünün genelini kapsayacak şekilde anlatır. Başkışı baygın olduğu ve hatırlamadığı ameliyat süreci ve ameliyattan sonraki beş aylık süreci dahi kronolojik bir düzen içerisinde uzun uzadıya anlatır. Bu anlatımdan sonra başkışı atmış üç yaşındaki haline sıçrayarak öykünün son kısmına doğru yol alır.

Başkışının yaşadığı patos olayını bu kadar uzun anlatması olayın başkışının psikolojisinde bıraktığı izle alakalıdır. Olayın başkışide bıraktığı izi başkışinin ifadelerinden anlayabiliriz: “*Nihayet uyanmışım. Beş ay sonra yüzüme kavuştum. Ama*

aynaya bakamadım. Çok uğraştılar baktıramadılar. Şimdi altmışüç yaşındayım, hala aynaya bakamıyorum. Yeni yüzümü merak ediyorum, eski yüzümü hayal meyal hatırlıyorum.” (Yüzüm, s.301).

‘Medine’ adlı öyküde olaylar kronolojik düzen içerisinde işlenir. Öykünün anlatıcısı konumunda olan yazar öyküde geri dönüşlerde bulunmaz. Öykü 19 yaşındaki Medine’nin, köylüsü Mahmut ile evlenip İstanbul’a yerleşmesi ve İstanbul’da yaşadığı sıkıntılar sonucunda iki çocuğuyla beraber intihar etmesini anlatır. Öyküde vaka zamanı yaklaşık olarak beş yılı kapsar. Anlatıcı öyküde “*Böylece bir sene geçti*”, “*Beşinci seneydi köye gitmeyeli*”, “*Karlı bir şubat günü*” (Medine, s.212) gibi zamansal ifadeleri kullanarak ileriye doğru zamansal sıçramalar yapar. Anlatıcı Medine’nin yaşının 19 olduğunu vurgulaması öyküde zaman başlangıcını ifade eder. Aksi takdirde öyküde vaka hareketinin ne zaman başladığına dair bir bilgi edinilemezdi. Bu noktadan sonra anlatıcı öykünün kronolojik zamanını dokumaya baslar. Her şey birbirine bağlı bir şekilde kırılmalar olmaksızın devam eder. Anlatıcı kronolojik bir bir işleterek başkişinin intihar etme sahnesini hazırlar. Bu noktadan sonra ise öykü zamanı tamamlanmış olur. “*Karlı bir şubat günü, öğleye doğru çıkıp bakkaldan ekmek aldı. Çocukları doyurdu. Elektrikli süpürgeyle ortalığın tozunu aldı. Kararını vermişti. Artık dayanamıyordu. Çocuklarından ayrılması da imkânsızdı. Fişini prizden çekip her şeyi öylece bıraktı, çocuklarını giydirdi, çıktı. Evine yakın tren yoluna gitti. Rayların üzerinde yürüyordu bir elinde Cevdet ötekinde Metin. Komşu kadına rastladı, ‘Kocamla buluşacağız’ dedi kuşkulanasın diye. Altgeçitten geçerken Kartal istasyonuna yakın bir yerde beklediği banliyö treni çıkageldi sonunda. ‘Allahım başıyla beni’ dedi. Son sözü oldu bu.”* (Medine, s.212).

‘Altı Bilinmeyen’ adlı öyküde vaka zamanı düzenli bir şekilde sıralanarak anlatılır. Öykü hâkim bakış açısı tarafından aktarılır. Anlatıcı düzenli ve monoton bir hayat yaşayan bir adamın bir gün evden çıkıp bir daha geri dönmemesini anlatır. Karakter etraftan uzaklaşarak yokluğu arar ve bu arayış içinde kendine yönelişi sağlar. Her gün yaptığı aynı işlerden sıkılan başkişi var olma nedenin araştırır. Bunun içinde belli bir zaman geçmesi gerekir. Heidegger ise bu noktayla alakalı “*Eğer zamansallık oradaki varlığın kökensel varlık anlamını oluşturmuyorsa, ama eğer bu var olan şey için varlığında bu varlığın kendisi önemli ise o zaman kaygı “zamanı” kullanmalı ve buna göre “zaman” hesaplanmalıdır. “Zaman hesaplaması”nı oradaki varlığın zamansallığı oluşturur.*” (Heidegger, 2004: 337) ifadelerini kullanır.

Öyküde anlatıcı kişi olan yazar öyküdeki zaman aralıklarını belirtir. Dört zaman aralığından bahseden anlatıcı kronolojik düzene dikkat eder. Yazar, “*Sabah sekizotuz*”, “*Öğleyin oniki*”, “*birbuçuk*”, “*Akşam beşbuçukta*”, “*dişlerini fırçalayıp uyuyor*” (Altı Bilinmeyen, s.132) gibi zamansal ifadeleri kullanarak vaka zamanını bölümlere ayırır. Hâkim anlatıcı zaman ifadelerini bu şekilde kullanarak düzenli bir vaka aksiyonu sağlamış olur ve öyküde kırılmalara müsaade etmemiş olur.

2.4.2. Akronik Karakterli ve Eş Zamanlı Metin Halkalarından Oluşan Öyküler

Sadık Yalsızuçanlar’ın bazı öykülerinde zamansal kırılmalar yaşanır. Yazar, öyküde zamansal olarak ileri atlamalar yaptığı gibi geri dönüşlere de yer verir ve öyküdeki kronolojik düzen bozulur. Yazar, bazen öyküleme zamanını anlatırken bazen de vaka zamanına dönüşler yapar. Öyküde bu şekildeki sapmalar olması anlatıcı ve yazarın tercihidir. Korkmaz’a göre “*Bu metinlerde vak’a, kronolojik bir sıra dahilinde anlatılmaz. Bu bakımdan maceranın kendi zamanından sapmalar sık sık geri dönüşler, ileri fırlamalar görülür. Bakış açısı ve anlatıcı ile ilgili problemlerden kaynaklanan bu zaman değişimi, iki farklı biçimde karşımıza çıkar.*” (Korkmaz, 1997: 142). Bu değişimi sağlayan kişi anlatıcıdır. Anlatıcı zamansal kırılmaları öykünün içerisinde uygulaması öykünün olağan akışına aykırıdır. Ancak bu uygulama anlatıma zenginlik katar.

2.4.2.1. Anlatma Zamanıyla Vaka Zamanının Ayrı Olduğu Öyküler

Bu tür öykülerde yazarın öyküyü anlattığı zaman ile vakanın geçtiği zaman farklılık gösterir. Ancak yazar çeşitli şekillerde geri dönüşler yaparak okuyucuda dikkati artırarak öyküyü çekici kılar. Bu sayede öyküye farklı bir hava katmış olur. “*Anlatma zamanında vak’a tamamen olup bitmiştir. Anlatıcı hatırlama, hatıra, dinleme, mektup, benzetme veya ilgi üzerine geçmişî dönme gibi metodlarla, anlatma zamanından vak’a zamanına geri dönüşler yaparak öyküsünü nakleder.*” (Korkmaz, 1997: 142).

Anlatma zamanında anlatıcı, vakanın bütününden haberdardır. Anlatıcı nu şekilde bir anlatımla vaka zamanı kısmına dönüş yaparak bir anda okuyucuyu olayın içine dâhil eder. Bu yöntem ile zamansal kırılmalara neden olan yazar anlatım sırasını da bozmuş olur. “*Anlatma zamanı ile vaka zamanı arasındaki fark öykülerdeki zamansal kırılmaların en fazla olduğu durumdur. Bu tür öykülerde öyküleme zamanı ile*

öykü zamanı arasındaki zaman birbirinden ayrı olarak yapılandırılmıştır." (Şahin, 2006: 187).

Sadık Yalsızuçanlar'ın 'Feci Bir İntihar' adlı öyküsünün anlatma zamanı ile vaka zamanı ayrıdır. Öyküde Malatya'da yaşayan ve halk tarafından çok sevilen hayatını memleketinin insanına adanmış Karakaşzade Abdullah'ın intihar etmesi sonucunda memleket insanının üzüntüsünü ve başkişi Karakaşzade Abdullah'ın intihar nedenini anlatır. "*Abdullah, vatanına faydalı olabilmek için çok çalışır, ticareti ve serbest yaşayarak kazanmayı sever, nadir bir zekâ idi. Etrafindakilerin istekleri doğrultusunda hareket eder, hiçbir işten kaçmaz, hasis emeller peşinde koşmaz mümtaz bir şahsiyetti, işte bu sebeplerden dolayı, Cumhuriyet Halk Fırkası'nın merkez kaza mutemedi ve aynı zamanda Tayyare şubesinin de başkan vekili idi.*" (F.B.İ., s.293-294).

Öyküde iki farklı anlatıcı bulunur. Başkişinin intiharı sonucundaki olayları yazar anlatır. Ancak öyküleme zamanından vaka zamanına dönüş yapıldığında anlatıcı başkişi olur. Öykü "*Sabah, 18. Ağustos. 1925, ezani saat üç*" (F.B.İ., s.293) ifadesiyle başlar. Bu ifade ile yazar öykünün geçtiği zamanı okuyucuya bildirir. Yazar, mektup tekniğini kullanarak vaka zamanına dönüş yapana kadar olayları kronolojik bir sıra içerisinde aktarır. Bunu yaparken de ara ara içerisinde bulunduğu zaman dilimini ifade eder. Öyküde geçen zaman ifadeleri ise "*Ömrünün 24-25'inci senelerini*", "*Ümidinin kaybolması: 17 Ağustos. 1925 gündüz, öğle*", "*intihar ümidi(kararı): 18. Ağustos. 1925 sabah, ezanî saat 3*" (F.B.İ., s.294-295) şeklindedir.

Öykünün vaka zamanı yaklaşık 10 günlük bir zaman dilimini kapsar. İntiharın olduğu günü anlatırken başkişi vaka zamanını dönüş yaparak yaşadığı olayları anlatır. Öyküde başkişinin intiharın önce bıraktığı mektuba geçiş yapılarak başkişi öykü eksenine taşınır. Başkişinin mektubunun girişinde "*27 Ağustos Malatya, 1341 (1925) Sayı: 97, Sahife: 4*" (F.B.İ., s.295) ifadesi yer alır. Bu ifade ile mektubun yazıldığı tarih ve yer hakkında bilgi verilir. Bu ifadelerden sonra anlatıcı başkişi olur. Başkişi mektubunda intihar sebebini izah eder. Başkişi sebebini izah ederken vaka aksiyonunu geriye doğru sarıp intihar etme anına kadar olayları anlatır. Bu sayede okuyucu olayın aslından haberdar olmuş olur. Ancak bu noktada vaka zamanında kırılmalar olur. Çünkü öyküleme zamanından vaka zamanına geçiş yapılmasıyla öykünün kronolojik düzeni bozulur.

Öyküde Karakaşzade Abdullah sevdiği kızı isteyip alamayınca bu olayı izzet-i nefis meselesi sayar. Malatya erkânından birkaç kişinin de bu mevzu ile alakalı söz

söyleyip eğlendiklerini duyunca intihar etme kararı alır. Ayrıca ana karakter olayları anlatırken geçmiş zaman ekini kullanır. Bu sayede vakanın tezahür ettiği zamana dair fikir edinilir. *“Muhterem Hemşerilerim, Hayatta olunmamak üzere karar vermiş idim ve bu kararımı kat’i telakki ederek peder ve valideme de, artık biladerim Abid’i evlendirmelerini söylemiş idim. Bilahare malum-i ihsanınız, bu mesele başa geldi.”* (F.B.İ., s.295).

‘Yusuf’un Rüyası’ adlı öyküdeki zaman kurgusu öyküleme zamanı ile vaka zamanı arasındaki ayrımı belirgin bir şekilde gösteren bir yapıya sahiptir.

Öykü, *“Dedem, Yusuf Suresi’ni sayıkladı son günlerinde. Yüziki yaşına girmişti, hatırlayabildiği en şiddetli kış yaşanıyordu. Damı loğlarken ayağı kaymış, düşmüş, bacaklarını kırmıştı. Üç ay yattığı döşekten kalkamadı.”* (Y.R., s.11) ifadesiyle başlar. Anlatıcı kişi konumundaki torun dedesinin kişisel ve fiziki özelliklerinden bahseder. Bu ifadeler öyküleme zamanına aittir. Ancak bu noktadan sonra anlatıcı vaka zamanına dönüş yapar. Bu dönüş öykünün vaka zamanında kırılmalara neden olur. Anlatıcı başkişinin ilk torunu olan Yusuf’un doğumuna kadar geri dönüş yapar. Öykü bu noktadan sonra devam eder. *“Dedem, cemre suya düşünce damda yatmaya başlar, birinci yaprak dökümünde eve inerdi. Yatsı namazından sonra şalvarındaki son çekirdeği ile pestil koyar, bizi de dama çıkarırdı.”* (Y.R., s.12). Öykü zamanı başkişi ve diğer karakterleri için çok da iç açıcı olmayan bir olayın başlangıcı ile başlar. Başkişi olan dedenin ilk torunu Yusuf yedi aylıkken zatürre olmasından ötürü hayatını kaybeder. Öykü bu kısma kadar öyküleme zamanına göre yazılır. Ancak bu noktadan sonra vaka zamanına dönüş yapılır ve vaka zamanında meydana gelen olaylar tasvir edilir. Ayrıca öykünün diğer karakterlerinin kişisel özellikleri vaka zamanında anlatılır. Bu arada öyküleme zamanında vaka zamanına geçiş yapan anlatıcı öykünün sonuna kadar bu anlatım şeklini devam ettirir. Bir daha öyküleme zamanına geri dönüş yapmaz.

2.4.2.2. Anlatma Zamanıyla Vaka Zamanının İç İçte Olduğu Öyküler

Sadık Yalsızuçanlar’ın öykülerinde öyküleme ve öykü zamanının iç içte olduğu öykü sayısı fazla değildir. Yaptığımız incelemeler sonucunda yazarın ‘Tekfener’ ve ‘Riyad’ adlı öykülerinde bu tanımın karşılığını verecek örnekler mevcuttur. Yazarın yukarıda örneklediğimiz öykülerinde öyküleme ve öykü zamanı ard arda gelir. Belirli bir sıralama olmamakla beraber bu iki zaman türü birbirini takip eder. Bu öykülerdeki *“geriye dönüşler, ileriye atlamalar, zamanda ileriye doğru veya geriye doğru kopmalar*

yaparak devam eder. Öyküleme zamanı ile öykü zamanı arasındaki bu bağlantı, öykünün genel bir bütünlüğe kavuşmasını sağlamak için yapılır. Öykünün genel dokusunu ortaya koymak için geçmişte kalan veya önceden yaşanılmış anlar, olayların öyküleme zamanında içi içe girmesi ile okuyucuyla yüz yüze getirilir.” (Şahin, 2006: 193). Bu uygulamanın ardından öyküde işlenen konu net bir şekilde okuyucuya sunulur. Çünkü öykü sadece öyküleme yöntemi ile anlatılırsa karakterin ruhu tam olarak yansıtılamaz. Ancak vaka öykü zamanına yani vaka zamanına dönüşler ile karakterlerin psikolojik ve sosyolojik yapıları kendi ağızlarından anlatıldığı için daha iyi anlaşılır.

Korkmaz’a göre “kronolojik sureyi bozan geriye dönüşler, zamandan kopmalar ve ileri atlamalar; anlatma ve vaka zamanları farklı olan hikâyelerdeki gibi, asıl vak’aya ulaşmak veya onu anlatmak amacı taşımaz. Aslında farklı zaman boyutlarında kalan ve çekirdek vak’ayı açıklayıcı unsurları hale taşıyarak hikâye bünyesine yerleştirir. Farklı zaman boyutlarından anlatma ve vak’a zamanına aktarılan bilgilerin; kahramanları tanıtmak, anlatma derinlik kazandırma ve vak’anın ferdi ve sosyal yönünü açıklama derinlik kazandırma ve vak’anın ferdi ve sosyal yönünü açıklama gibi fonksiyonları vardır. Yani bu bilgiler, çekirdek değerlerin açıklanmasında görevli aracı (informel) unsurlardır.” (Korkmaz, 1997: 146). Bu sayede anlatıcı öykü kahramanları hakkında daha fazla bilgi verme fırsatı bulur. Ayrıca sık sık öyküleme zamanı ile öykü zamanına geçişler yaparak anlatımda çeşitliliği sağlar.

Yazarın ‘Tekfener’ adlı öyküsünde öyküleme zamanı ve öykü zamanının iç içe olduğu kısımlar bulunmaktadır. Öykü çoğul bakış açısı ile anlatılır. Öyküdeki başkişi Muhammed’in hayat öyküsü hem gözlemci anlatıcı hem de kahraman anlatıcı tarafından aktarılır. Öyküde kahraman anlatıcı ve gözlemci anlatıcı olayları hem öyküleme zamanına hem de öykü zamanına taşıyarak öyküdeki zaman kırılmalarını usta bir şekilde yumuşatır. Öyküde Muhammed’in yeğeni anlatıcı kimliği ile olayları yorumlarken öyküdeki karakterler vaka zamanına döndürülerek anlatıma dâhil edilir. Bu sayede anlatıcı sayısı çeşitlenir. Anlatıcı öyküye “Hava kuru ve sıcak. İnsanların ve ağaçların gölgeleri uzuyor. Eşikler süpürülüyor, kapı önleri sulanıyor. Anneler, sokakta birdirbir, sek sek, çember ve misket oynayan çocukları uyarıyor.” (Tekfener., s.53) başlangıç yapar. Bu noktaya kadar öyküleme zamanı ile anlatım yapılırken bu noktadan sonra “Kanala yanaşmayın, bu tarafta oynayın.” (Tekfener, s.53) ifadeleriyle öykü zamanına dönüş yapılır. Ancak bu dönüş çok kısa sürer. Anlatıcı kişi bu noktada devreye girerek “Kanal suyu Çarmuzu deresinden geliyor. Her sene birkaç çocuk

boğuluyor.” (Tekfener, s.53) ifadeleriyle öyküleme zamanına dönüş yapar. Bu sayede öyküdeki zaman kırılmaları yumuşatılarak atlatılmış olur.

Öyküdeki geri dönüşler anlatıcının sayesinde olur. Anlatıcı kişi öykünün vaka aksiyonunu bir noktaya getirdikten sonra sözü öyküdeki diğer karakterlere bırakır. Bu noktada sözü alan karakter ise öykü zamanına dönüş yaparak aksiyonun yönünü değiştirmiş olur. Bu yapıya “*Çocuk bağırtıları, serçe, sığırcık ve karga ötüşleri, nadiren geçen at arabaları... Dedeler, çocukları ikaz eden gelinlere, ‘Bırak oynasın kızım, ilişme çocuğa’ diyor. Suset’in hasta eşi Muhlise ile Davulcu Hasan’ın meczup karısı Hısım, kara üzümünden topladıkları tevek yaprağının çöplerini koparıp, dizlerinde istifliyorlar. Dizlerinden pazen, çiçek desenli bervanik sarkıyor. Sultan Karı iki büklüm, kızına verdiği kuşkanayı ciğer kavurmak için geri almış dönüyor. Hısım, ‘Sultan ana, Hanım nerde? Diye soruyor. ‘Kilerde soğan kıyıyor’ diyor.*” (Tekfener, s.53-54) yapılan alıntı örnek olarak gösterilebilir. Alıntıdan da anlaşılacağı üzere anlatıcı kişi öykünün genel yapısına hâkimdir. Gerektiği yerde sözü başka bir karaktere bırakarak öykünün seyrini değiştirmesine ve geriye dönüşler yapmasına izin verir. Ancak gerektiği noktada ise sözü alarak kaldığı noktadan anlatmaya devam eder.

Öykünün ilerleyen noktasında yazar başkişinin hayatından bahsetmeye başlar. Küçük yaştan beri esrar içen Muhammed’in başı ölene kadar beladan kurtulmaz. Bu nedenle annesi, babası, abisi başkişinin elinden kan ağlar. Her fırsatta sözler verip esrarı bırakacağını söyleyen Tekfener kısa süre sonra esrar içmeye devam eder. Tekfener’in esrar içip hapisaneye düştüğü bölümde öyküleme zamanı ile öykü zamanı iç içe girer. Bu noktada anlatıcılarda değişir. Yazar, anlatıcının belli bir noktaya getirdiği öyküyü başkişi ve başkişinin abisi devralıp geriye dönüşler yaparlar. Ancak belli bir süre sonra yine anlatıcı kişi devreye girerek öykünün akışını belirlemeye devam eder. Bu ifademizi destekleyecek alıntıyı “*Amcam hapisaneye onyediyedi yaşında tanıştı. Bundan önce birkaç kez nezarete düşmüş, dedeme duyurmadan babamla büyük amcam çıkartmışlardı. Karakol komiserinin hoşgörüsünü aşan ilk esrar vakası altı ay hapsine sebep oldu. Kuşkucu idi. Bu yüzden her yakalandığında mutlaka ihbar edildiğini söyler, birilerini suçlar, hikâyeler uydururdu. Babam sinirlendiğinde, ‘İçme şu boku, kendi elinle yapıyorsun’ deyince bu kez üzülür, ağlayarak, ‘Ben istemez miyim bırakmayı, ne yapayım elimde değil, size layık bi ağbi, babama layık bi evlat olamadım, ben adam mıyım’ muhabbetine başlardı.*” (Tekfener, s.58) şeklinde yansıtabiliriz.

2.5. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Edebî eserlerde anlatıcının işlevi çok önemlidir. Esere anlatıcının gözüyle bakabilen okuyucu, anlatıcının izin verdiği olayları görebilir, idrak edebilir. Bu nedenle iyi bir öyküde aranması gereken temel hususlardan biriside anlatıcının etkili bir dil kurmasıdır. Verilen cevapların tutarlılığı da anlatıcının özelliğine bağlıdır. Bir eser çok iyi kaleme alınabilir. Ancak bu eser çok iyi anlatılmazsa muhatabınıza yansıyan bir şey olmaz. Farklı bir gözle bakacak olursak bir hoca çok şey bilebilir. Fakat bildiği konuları karşısındakine aktaramıyorsa edindiği birikimler kendi bilgi mezarlığında kalacaktır. Bu nedenle iyi bir anlatıcı olmak duyguları, düşünceleri yansıtmada çok önemli bir yer tutar. Aktaş'a göre "*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, 2000: 74).

Öykülerde kurgulanmış âlemlerde bakış açısı önemli bir yer tutar. Yalsızuçanlar, kurgulamış olduğu âlemi bakış açısıyla şekillendirir. Bu kurgu içerisinde anlatıcı olarak bazen yazar yer alır. Bazen de yazar ifade etmek istediği düşünceleri başka birine emanet eder. Emaneti alan kişi aslında yazarın ifade etmek istediği fikirleri iletir. Bu nedenle bu kişilere taşıyıcı kişiler de söylenilebilir. Taşıyıcı kişiler öykülerde anlatıcı yani bakış açısı olarak tanımlanır. Çetişli'ye göre "*Anlatıcı; -en basit tarifıyla- masalı, efsaneyi, hikâyeyi, romanı okuyucu/dinleyici durumundaki bizlere anlatan varlıktır. Adı geçen eserlerin iç dünyalarında olup biten her şeyi (olaylar, meseleler, kahramanlar, mekânlar, zamanlar) gören, bilen, duyan, idrak eden; kendine imkân, tercih, dil ve üslûbuyla biz okuyucu/dinleyicilere anlatan varlıktır anlatıcı.*" (Çetişli, 2004: 79). Bu ifadeler ışığında denilebilir ki, anlatıcı bir evin kapısıdır. Çünkü bir eve giren çıkan herkesin ortak noktası o evin kapısından geçmektir. Eğer kapı kavramı canlı bir tür olsaydı hâkim olduğu birçok olayı anlatabilirdi.

Biz de Çetişli'nin açıkladığı anlatıcı kavramını Sadık Yalsızuçanlar'ın öykülerinde inceledik. Yalsızuçanlar, öykülerinde anlatıcı bakımından çok fonksiyonlu bir yol izler. Öykülerde tek tür anlatıcı bulmak zordur. Bu nedenle biz de incelemiş olduğumuz öykülerin anlatıcı kişilerini 3 başlığa ayırıp inceledik. Bu başlıklar ise şu şekildedir:

1. Kahraman Anlatıcı Bakış Açısı
2. Tanrısal Anlatıcı Bakış Açısı

3. oğul Anlatıcı Bakış Açısı

Tezin bu safhasında ise yukarıdaki sınıflamaya göre incelediğimiz öyküleri açıklamayı uygun gördük.

2.5.1. Kahraman Anlatıcı Bakış Açısı

Bir öykünün anlatımının öykü karakterlerinden birinin üstlenmesi durumuna kahraman bakış açısı denir. Bu sorumluluk karaktere yazar tarafından verilir. Yazar, kendi iradesiyle öykünün anlatımında böyle bir tercih kullanır. *“Anlatma esasına bağlı itibarî metinlerde vaka, şahıs kadrosu ve mekâna ait hususiyetler kahramanlardan biri tarafından nakledilir. Bu durumda anlatıcı, söz konusu kahramanın müşahâde kabiliyeti, tecrübesi ve bilgi seviyesi ile sınırlıdır. Kısacası anlatıcı kahramanlardan birisiyle aynıleşir.”* (Aktaş, 2000: 87). Bu nedenle öyküde ifade edilen olaylar kahraman bakış açısının gördükleriyle sınırlıdır. Okuyucu veya dinleyici öyküyü anlatıcının gördüğü ve aktardığı kadarıyla anlayabilir. Ayrıca anlatıcının öykü kahramanlarından biri olması o kahramanın kültür seviyesinin, düşünce yapısının, yaşadığı ortamın, içinde bulunduğu psikolojik ve sosyolojik şartların öyküyü anlamada okuyucunun dikkat etmesi gereken hususlardan bazılarıdır. Çünkü bu hususlar anlatıcının bakış açısını şekillendiren öğelerdir. Ben anlatıcılar öykülerde *“olup bitenlerle ve kahramanlarla hiçbir alıp veremeyeceğinin olmadığı, anlatıcının kurmaca dünyanın oldukça dışında bir yerden bakış açısına sahip olduğu ve tanık ve gözlemci veya raportör kimliğiyle”* (Stanzel, 1997: 30) bulunduğu anlatıcı kişisidir.

Yalsızuçanlar, öykülerinin genelinde çocukluk anılarını, hayat öyküsünü ve hayata dair fikirlerini anlattığı için öykülerinin çoğunda kahraman bakış açısını tercih eder. Ayrıca birçok öyküsünde kahraman olarak kendisi yer alır. Bu nedenle bu yapı diğer öykücülere nazaran farklılık arz eder. Çünkü yazar, bu yöntem ile öykülerinde hem kahraman anlatıcı özelliği sergiler hem de tanrısal bakış özelliğini içinde barındırır. Ancak yazarın öykülerinde Sadık adlı karakter bulunmadığı için görünürde yazar öyküye dâhil değilmiş gibi algılanır. Ancak yazarın hayat öyküsü incelendiğinde yazarın anlattığı birçok öykünün kendi hayat öyküsünden kesitler içerdiği görülür. Bu nedenle yazarın adının öykülerinde bulunmamasından ötürü biz de bu öyküleri kahraman bakış açısı kavramı içerisinde değerlendirmeyi uygun bulduk.

Sadık Yalsızuçanlar’ın kahraman bakış açısıyla oluşturduğu ‘Alkarısı’ adlı öyküsünün kahramanı ve anlatıcısı küçük bir çocuktur. Öyküde Türk, Anadolu ve Altay

halkları arasında ‘Alkarısı’ olarak bilinen, doğum sırasında ve sonrasında doğum yapan kadına musallat olduğuna inanılan yaratığın başkişide bıraktığı etki konu edilir. Okuyucu öyküde yaşanan bütün olayları bu kahramanın aktardığı bilgiler ışığında öğrenir. Öykü başkişinin “*Onu, kardeşimin dış hediği yapılırken duydum.*” (Alkarısı, s.17) ifadesiyle başlar. Bu noktadan sonra bulunduğu ortamın tasvirini yapan başkişi ailesi hakkında bilgiler verir. Öyküde küçük çocuk kapının önünde kız kardeşi Ayper ile oturur. Başkişinin annesi, babaannesi ve halası Hedik pişirmekle meşguldür. Öykünün konusunu oluşturan Alkarısı muhabbeti de bu sırada gerçekleşir. Komşu Refrika Bacıyı albasması sonucunda başkişinin dedesi eve gelip cama birkaç defa vurur ve başkişinin babaannesine haberi verip geri gider. Bu olay sonrasında başkişi ilk albasması olayını okuyucu ile paylaşır. Bu olayla ilgili farklı hadiselerde yaşanmış olabilir. Ancak okuyucu kahraman anlatıcının anlattıkları ışığında konuyu bilir. Bunun dışında bir şeyden haberdar olamaz. “*Alkarısını annem kız kardeşimi doğurduğunda tanıyacaktım. Doğum günü, Kenküllü’yü babam faytonla eve getirmişti. Düğününde kakülleri güzel yapıldığı için Kenküllü kalmıştı adı kadının. Ebelik yapardı. Yüzü iri çillerle, benlerle doluydu. Saçlarını kınalardı. Elma çiçeği, tepeli tavuk, mozalak, hanım penceresi, kaynana yüreği, çitlak kahve gönül kurdu, salkımlı, yapraklı, boncuklu yazmalar takardı.*” (Alkarısı, s.19). Alıntıdan da anlaşılacağı üzere kahraman anlatıcı yaşadığı olaylar sonucunda etkisinde kaldığı durumları okuyucuya yansıtır. Başkişi, Kenküllü’nün lakabının nereden geldiğine dair bilgi vermese okuyucu bu bilgilere ulaşamaz. Aynı şekilde başkişi, Kenküllü’nün fiziki yapısıyla tasvirler yaparak okuyucunun hayalinde bir karakter şekli oluşmasını sağlar. Kenküllü’nün farklı özellikler de olabilir. Ancak bu noktada okuyucu başkişinin verdiği bilgilerle yetinmek zorundadır. Çünkü “*Bu bakış açısından hareketle kaleme alınmış eserde kahraman – anlatıcı daima ön plandadır. Eser boyunca, onun zaman içinde değişerek gelişmesi anlatılabileceği gibi, önce hayatının belirli bir dönemi nakledilir, azı hususiyetleri belirtilir; sonra da çeşitli vesilelerle geçmiş dikkatlere sunulur. Her hâl ü kârda kahraman- anlatıcının <<ben>>i eserin merkezindedir.*” (Aktaş, 2000: 88).

Yazarın kahraman bakış açısı ile kaleme aldığı ‘Evimiz’ adlı öyküsünde olayları küçük bir çocuğun ağzından öğrenmekteyiz. ‘Evimiz’ adlı öyküde başkişi olan küçük çocuğun ailesi ile birlikte Malatya’da kaldıkları üç evin tasviri ve bu evlerde kaldıkları süreçte yaşadıkları olaylar konu edilir. Anlatıcı öyküye oturdukları ilk evin tasviriyle başlar. Anlatıcı oturdukları evlerin yapısından etkilenmiş olacak ki evlerin her köşesini

ayrıntılı bir şekilde tasvir eder. Aslında öykünün başlığının ‘Evimiz’ olması bu tasvirlerin olacağına dair bir mesaj içerir. *“Evimiz önceleri, bir oda ve kilerdi. Hızna denilen, kışlık erzakın, peynir, pekmez, bulgur, simit, gendime, un, odun ve birkaç bakır kabın bulunduğu daracık kafesti. Evimiz dardı, bir hücre, bir barınak gibiydi. Dedemler, Mergemist’tan buraya taşınmışlardı. Büyükçe bir odası vardı ve burada oturuluyor, yiyip içiliyor, namaz kılınıp zikir yapılıyor ve yatılıyordu. İki duvarı boydan boya sedirle kaplanmıştı. Minik aynalı bir baş demiri de olan karyola öteki köşede idi. Karyolanın ayakucundan hizmete girilirdi.”* (Evimiz, s.63). Alıntından da anlaşılacağı üzere anlatıcı evin özelliklerini kendi gözlemlerinden edindiği bilgilerle aktarır. Ayrıca anlatıcı verdiği bilgilere yorumlarını da katar. Öykünün sonlarında anlatıcı öykü kahramanlarıyla girdiği diyaloglara da yer verir. Diyalog sırasındaki yöresel konuşmalar dikkat çekicidir. Anlatıcı yöresel ifadelerle öykü içerisinde yer vererek anlatıma doğallık katar. *“İzzettin amcanın dükkânı evin bitişiğindedeydi. Üç çocukları vardı. Büyüğünün adı Nurettin’di, ona Cindirayis derdik. Sivri kulaklı, sümüklü, çarpık bacaklıydı. Dükkânına gider, saatlerce seyrederdim İzzettin amcaı. Benimle akrantıymış gibi konuşur, ‘Ahan bele gardaş’ derdi her cümleinin sonunda.”* (Evimiz, s.69).

Yazarın kahraman bakış açısıyla anlattığı baş bir öyküsü de ‘Ört ki Ölem’ adlı öyküsüdür. Öykünün anlatıcısı aynı zamanda öykünün başkişisidir. Öyküde genç bir kadının hayat öyküsü anlatılır. Öykü genç kadının doğumundan önce yaşamış olaylarla başlar. Bu kısımların anlatıcı kişisi de aynı şekilde genç kadındır. Ancak bu kısımları anlatıcı –mişli geçmiş zaman ekiyle anlatır. Genç kadın doğumundan sonra anlatım zamanını değiştirerek görülen geçmiş zaman ekiyle anlatmaya başlar. *“Bayram efendi adında arzuhalci, samimi bir ahbablarına evlatlık vermişler. Babam tanıyormuş meğer. Bazen gelirlermiş. Annem evladını biliyor ama kızını bilmiyor, ‘Abla, abla’ diye çağırırmış. Annem saçlarını tararmış geldiğinde. Yıldız’ı İzmir’den bi astsubayla evlendirmişler. Sonra ben doğmuşum işte, benden sonra iki kız, iki oğlan geldi.”* (Ört ki Ölem, s.71). Alıntının son kısmına dikkat edilirse öyküde anlatıcının anlatım tarzındaki değişiklik dikkat çekecektir.

Öyküde kahraman anlatıcı olaylara tarafsız bir gözle bakamaz. Olaylara karşı yorumlarını ve duygularını yansıtır. Bu nedenle okuyucu da olaylara karşı tarafsız duramaz. Ancak anlatıcı bu yöntemi bilinçli olarak seçer. Çünkü okuyucuya karakter hakkında bilgiler verirken karakterin kişilik özelliklerinden de bahsederek okuyucuyu yönlendirmek ister. Anlatıcıya göre bir karakter kötüyse okuyucuya göre de kötü

olmalıdır. Aksi takdirde anlatıcı öyküde istediği mesajı veremez. İfade ettiğimiz bu noktaya dair paylaşacağımız alıntı örnek teşkil eder: *“Babam İnönü’yü çok severdi. Seferberlik ve harp hatıralarını anlatır, İsmet paşanın memlekete hizmetleri sayıp dökerdi. Bi defteri vardı, eskimez yazıyla manzumeler yazardı oraya, günlük yazardı. Harp okulu son sınıftan atılma. Arkadaşlarıyla birlik olup öğretmenlerini dövmüşler. Babam kültürlüydü ama annem tabi okumamıştı. Sadece babamın yevmiyesiyle olunca, haliyle evde geçim zorluğundan huzursuzluk olurdu.”* (Ört ki Ölem, s.71). Alıntıdan da anlaşılacağı üzere anlatıcı öyküyü açıklarken yorumlarını da katar. Bu sayede anlatıcı öyküye doğallık katarken tarafsızlığını da yitirmiş olur.

2.5.2. Tanrısal Anlatıcı Bakış Açısı

Öykülerin okuyucu veya dinleyici tarafından anlaşılmasında anlatıcı ve bakış açısı önemli yer tutar. Ancak her öykünün de anlatıcısı aynı şekil değildir. Kimi öykülerde anlatıcı başkişi olurken kimi öykülerde de yazar bu rolü üstlenir. Bizde bu bölümde öykünün vaka birimlerinin okuyucuya yazar tarafından aktarılan öyküleri inceleyeceğiz. İlk başta *“her şeyi bilme esasına dayanan bu bakış açısı yazara geniş imkânlar sunmaktadır. Böyle bir imkânla donatılmış (Teçhiz edilmiş) anlatıcı figür, adeta “Tanrı gibi” her şeyi bilir, görür, sezer; geçmişten gelecekte haber verir.”* (Tekin, 2002: 50). Bu donatılara sahip anlatıcı olayları sonuna kadar açıklar ve soru işareti bırakmaz. Anlatıcı üçüncü tekil şahıs ağzıyla konuşur. Bu anlatıcı yönteminde öykü kahramanları anlatıcı pozisyonunda olamaz. Yalsızıçanlar, bütün konuya hâkim olduğu için olayları istediği gibi yönlendirir. Bu nedenle *“tanrısal anlatıcı, yorum ve aktarıcılık görevinden başka retorik bir işlevi yerine getirir. Müdahaleler bir yandan olayları açıklayıp yorumlarken diğer yandan pek fark etmese de okuyucuyu etkiler. Olayla ilgili okuyucu beklentilerini belli bir yöne sevk eder, ilgisini uyandırır, karakterlerin davranışları konusunda kuşku tohumları atar, sahnenin etkisini artırır.”* (Stanzel, 1997: 23).

Sadık Yalsızıçanlar’ın öykülerinde tanrısal bakış açısını yansıtan öyküler mevcuttur. ‘Bir Kulunu Çok Sevdim’ adlı öyküde bunlardan bir tanesidir. Öyküde yazar anlatıcı pozisyonundadır. Öyküyü yönlendiren derinleştiren, çözüm noktasına getiren yazardır. Yazarın bu denli yetkiye sahip olmasının tek nedeni vardır. O da anlatıcının yazar olmasıdır. Anlatıcı öyküyü dili geçmiş zaman kalıbıyla anlatır. Öyküde Anadolu’nun bir şehrinde yaşayan genç bir kızın komşusunun oğlunu sevmesi ve bu

olayın duyulması sebebiyle ailesi tarafından infaz edilmesi anlatılır. Yalsızuçanlar, öyküde başkışı olan Hatice'ye derinlik kazandırarak anlatır. Çünkü bu öyküde yazarın bir amacı vardır. Bu amacı doğrultusunda öyküyü istediği gibi yönlendirir.

Anlatıcı, öyküde töre cinayetleri ve eğitimsizliğin doğurduğu sonuçlara dikkat çeker. Bu nedenle öykünün sonunda başkışı Hatice'nin kardeşi Mustafa tarafından öldürüldüğünü anlatır. Yazar, Hatice'nin sevdiği adamla evlendiğini de ifade edebilirdi. Ancak o zaman anlatıcı gerçekleri görmezden gelmiş olurdu ve amacından sapmış bir şekilde sapmış olurdu. Tanrısal bakış açısına sahip kişiler idealleri, fikirleri uğruna bir şeyler üretir. Bu fikirleri de oluşturduğu karakterler aracılığıyla okuyucuya aktarır. Bu öyküde de tanrısal anlatıcı özelliğine sahip olan yazar bu yöntemi izler. *“Bindokuzyüzdoksanın bir ramazan gecesi bir doğu kentinin sessiz, karanlık sokağındaki karakolda uyuklayan polisin telsizine gelen anonsta İhram mahallesinde bir genç kızın kuyuya düştüğü bildirildi. Beyaz şapkalı polis arkadaşlarıyla hareketlendi. Eve geldiklerinde yaşlı kadınların bağırtısıyla karşılaştılar. Kirli zıbınlı, yanakları çatlamış, sümüklü çocuklar ağlaşarak ortalıkta geziniyor, erkekler kuyunun çevresinde toplanmış, gençler korkulu gözlerle onlara bakıyordu.”* (B.K.Ç.S., s.115). Öyküden yaptığımız alıntıya dikkat edilirse yazarın tasvir ettiği toplumun sosyo-ekonomik durumu hakkında bilgi edinilebilir.

Anlatıcı, öyküde iki kurban belirler. Bunlardan birincisi başkışı olan Hatice'dir. İkincisi ise başkışının kardeşi Mustafa'dır. Bu iki karakter yazarın anlatımına göre en masum kişilerdir. Hatice kız olduğu ve bir erkeği sevdiği için, Mustafa ise erkek olup evin en küçüğü olduğu için törenin ağına takılır. Hatice takılan ağda hayatını kaybeder. Mustafa ise cezaevine gider. Öykünün asıl suçluları olan baba, dede ve amca ise günlük hayatını yaşamaya devam eder. Anlatıcı, bozuk bu çarkın sesini duyurmak için tanrısal anlatıcı kimliğine bürünür. Çünkü anlatmak istediği düşünceleri en açık ve en rahat bu anlatıcı kimliği altında anlatabilirdi. Eğer öykünün anlatıcısı kahraman anlatıcı olsaydı. O vakit okuyucu veya dinleyici öyküyü tek kişinin gözünden görecekti. Belki de öyküyü baba karakteri anlatacaktı ve kendini haklı gösterecekti. O zaman okuyucuların aklında soru işaretleri oluşurdu. *“Hatice'nin Kuran kursundan arkadaşı Sevim'lere sığındığı haftasında öğrenildi. Genç kız apar topar eve getirildi. Ahırın bir köşesine zincirlendi. Aile meclisi tekrar toplandı. Kararı dede açıkladı: 'Kız bakire yani temiz lakin bu hadiseden sonra kimsenin yüzüne bakamayız. Kızı öldürmemiz vacip olmuştur. Bunu da ailenin en küçük ferdi Mustafa yapacaktır. Öldürmeyi saçmal tüfekle yapması*

mahzurludur. En doğrusu dom dom kurşunudur. Hadi evlat.” (B.K.Ç.S., s.116). Alıntıdan da anlaşılacağı gibi öyküde asıl mesele çocuklar değil büyüklerdir. Çocuklar sadece piyon olarak kullanılır. Yazarda bu durumu eleştirmek adına tanrısal bakış açısıyla anlatımı tercih eder.

2.5.3. Çoğul Anlatıcı Bakış Açısı

Bu bakış açısı önemli ölçüde ilkel, geri kalmış ve sıkıcı olduğu düşünülen bakış açılarının yerine yeni bir nefes olma iddiasını taşır. Çoğul bakış açısı adından da anlaşılacağı üzere birden fazla anlatım türünün bir öykünün içerisinde kullanılabilmesi durumudur. Bu yöntem daha çok son dönem öykücülerinde görülür. Çetişli’ye göre “*Çoğulcu bakış açısı ve anlatıcıları, iki farklı şekilde gerçekleştirilebilir. Bunlardan birincisi ve basit olanı, yukarıda tanıtılan bakış açısı ve anlatıcılardan iki veya daha fazlasının aynı eserde kullanılması tarzıdır. Yazar, isterse roman ve hikâyesinde hem hâkim, hem müşahit, hem de kahraman bakış açılı anlatıcıyı kullanabilir. Böylece o eserde çoğulcu bakış açısı gündeme gelmiş olur.*” (Çetişli, 2004: 88). Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere çoğul bakış açısında anlatıcı birden fazla olabilir. Bu yazarın önceliğinde olan bir durumdur.

Sadık Yalsızuçanlar’ın öykülerine bakıldığında yazarın öykü sahasında yeni ifadelerle, anlatım tarzlarına yer verdiği görülecektir. Bu yeni ifadelerden bir tanesi de çoğulcu bakış açısıdır. Yazar, çocukluğunda yaşadığı olayları anlattığı öykülerinin genelinde çoğulcu bakış açısını tercih eder. Bu öykülerde yazar hem kahraman anlatıcı görevini üstlenir hem de tanrısal bakış açısını kullanarak gözlemlerde bulunur. Bu iki anlatım tarzını harmanlayıp sunan yazar öykülerine farklı bir hava katar. Yazar, öykülerinde sadece kendini bu kategoride değerlendirmez. Bazı öykülerinde kahraman anlatıcı öykünün içinde yer alan birçok kahraman olabilir. Yalsızuçanlar, bu tavrıyla öyküdeki vaka hareketlerini okuyucuya sunarken çok daha inandırıcı bir anlatımla sunar. Bu sayede öyküyü tek bir anlatıcının esaretinden de kurtarmış olur.

Şahin’e göre “*Özellikle günümüz öykülerinde yazarlar ya hâkim bakış açısı / kahraman bakış açısını ya da kahraman bakış açısı -gözlemci bakışı- birlikte kullanmaktadır.*” (Şahin, 2006: 204). Bu ifadeden hareketle Sadık Yalsızuçanlar’ın öykülerinde hâkim bakış açısı / kahraman bakış açısını bir arada kullandığı görülür.

Yazarın ‘Yusuf’un Rüyası’ adlı öyküsünde anlatıcı-kahraman arasındaki ilişkiyi yansıtmak adına önem arz eder. Yalsızuçanlar, öyküde entrik kurguyu, küçük çocuğun

ve anlatıcının ailesinin gözlemleri üzerine kurar. Öyküde küçük çocuk olayları bir gözlemci edasıyla okuyucuya aktarır. Öykünün içerisinde karakter yönüyle de yer alan küçük çocuk yeri geldiğinde sözü aile bireylerine bırakır. Bu noktada anlatıcı rolünü üstlenen aile bireyleri gözlemledikleri olayları okuyucuya birinci ağızdan yansıtır. Bu noktada sözü alan anlatıcı kendi gözlemlerini aktarmaya devam eder. Öykü “*Dedem, Yusuf Suresi’ni sayıkladı son günlerinde. Yüziki yaşına girmişti, hatırlayabildiği en şiddetli kış yaşanıyordu. Damı loğlarken ayağı kaymış, düşmüş, bacaklarını kırmıştı. Üç ay yattığı döşekten kalkamadı.*” (Y.R., s.11) ifadeleriyle başlar. Öykünün bu noktasında anlatıcı gözlemlendiği olayları yansıtır. Ancak “*Döşeginin yüzündeki yamalardan şalvarında, bugün hâlâ sakladığım altın sarısı sarığında, mintanında onlarca vardı.*” (Y.R., s.11) ifadesinde yer alan ‘bugün hâlâ sakladığım altın sarısı sarığında’ cümlesi yazarın gözleminden ziyade duygularının yansımalarıyla oluşur.

Yalsızuçanlar, öyküde anlatıcı kimliğini başka kişilere de yükleyerek öyküsüne çoğulcu bakış açısı özelliği kazandırır. Öyküde “*Yanıp yanıp sönmeleri ömrümüze karşılık geliyordu, dedem böyle söylerdi. Yıldız kayınca, ‘Sübhaneallah! Sübhaneallah!’ diye bağırırdı. Merakımızı bildiğinden, ‘Büyük melekler şeytanları taşıyor’ derdi.*” (Y.R., s.12) ifadelerinde yazar, anlatıcı olan küçük çocuktan sözü alıp başkişinin dedesine teslim eder. Bu noktada öykü kahraman bakış açısından çoğulcu bakış açısına doğru geçiş yapar.

Yazarın ‘Pınar Sineması’ adlı öyküsü de çoğulcu bakış açısının özelliklerini barındırır. Öykünün başkişisi Abdurrahman’dır. Öykünün anlatıcısı başkişinin oğludur. Ancak başkişinin oğlu öyküde karakter olarak da yer alır. Kimi yerde gözlemlerini dile getiren anlatıcı kimi yerde karakter olarak söz alır. Ayrıca öyküde başkişi ve başkişinin etrafında yer alan karakterlerde yeri geldiğinde anlatıcı kimliğini üstlenirler. Bu sayede öyküde çoğulcu bakış açısı özelliği sağlanmış olur. Bu anlatıcı şekliyle öykü daha da çeşitlenip akıcı bir hâl alır. Tekdüze bir anlatımdan çoğulcu bir anlatıma geçiş yapan yazar öykünün serüvenini de tekdüzelikten kurtarır. “*Babam, kederli anlarında Malatyalı Fahri’den, ‘sensiz sönmez şu kalbimin ateşi/melül mahzun bakışanım neredesin’ türküsünü dinlemekten; keyifli anlarındaysa, ‘gökyüzünde tüten olsam/ yeryüzünde biten olsam/ bir atlastan keten olsam/ yar boynuna sarsa beni’ dizelerini söylemekten kendini alamazdı. Dedemin yanında cesaretlenip söylerse bunu, o; ilkin derin derin soluklanır, ardından, ‘Dünyaya ölmek için değil olmak için geldiniz’ sözcükleri dökülürdü ağzından.*” (P.S., s.25). Anlatıcı alıntıdan da anlaşılacağı üzere iki

kişi etrafında şekillenir. Başkişi Abdurrahman'ın oğlu asıl anlatıcıdır. Babasının ifadelerini gözlemci şekliyle yansıtır. Bu noktada ise başkişi anlatıcı kimliğine bürünür.

Öykünün anlatıcıları yalnız bu karakterle sınırlı değildir. Başkişinin karısı kocasından gördüğü şiddeti yıllar sonra oğluna anlatırken anlatıcı görevini üstlenir: *“Baban gece yarısı sinemadan döndüğünde, yorgun ve heyheylere tepesinde olurdu. O geldiğinde ne yapıp yapıp seni uyutmuş olurdum. Uyanınca emzirir teskin ederdim. Bir gece yine sinirleri gergin ve yorgun gelmişti. Cinlenmiştin sanki. Durmaksızın ağlıyordun. Kundağın düğümünden tuttuğu gibi yatağa attı seni. Bağırınca bu kez bana saldıırarak Allah ne verdiyse...”* (P.S., s.29).

Sonuç olarak Sadık Yalsızuçanlar, öykülerini kahraman bakış açısı, tanrısal bakış açısı ve çoğul bakış açısı ekseninde oluşturur. Yazar, çocukluğunda yaşadığı olayları, hayata dair düşüncelerini, topluma dair fikirlerini içselleştirerek, kullandığı bakış açısının süzgecinden geçirerek öykülerinde işler. Yazar, bu sayede okuyucu ile metin arasında bağlar kurar. Çünkü yazarın anlattığı olaylar gerçek yaşamın izlerini taşıdığı için okuyucular öyküde kendinden izler bulur. Yalsızuçanlar, öyküde sadece sorunlardan bahsetmez. Ayrıca tespit ettiği sorunsallar karşılığında çözüm önerileri de sunar.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. SADIK YALSIZUÇANLAR'IN ÖYKÜLERİNDE İŞLENEN İZLEKLER

3.1. Değişim ve Dönüşümün Soylu Sesi: Aşk

Yaratılışından beri insanoğlunun içinde taşıdığı tarifi imkânsız duygu yoğunluğunun adıdır aşk. Aşk varlığın adeta yaşam kaynağı, âb-ı hayatıdır. *“Aşk kişiyi olağan halinden daha farklı bir yapıya büründüren, hissettirdikleriyle kişiyi sürükleyen duygu yoğunluğudur.”* (Çelik, 2014: 19). Aşk, insanın dünyada yaşadığı en soylu duygulardandır. Aşk üzerine sayısız kavramlar, açıklamalar, söylemler bulunur. Bunun nedeni ise aşkın her kişide farklı tezahür etmesidir. Aşkın ortak bir tanımını yapın deseler bunun imkânsız olacağı fikri herkes tarafından kabul edilir. Ancak aşk için hissi duyguların kabarıp çağlaması desek yanlış olmaz.

Yalsızuçanlar, aşkı hem maddi hem de manevî olarak ele alır. Bu nedenle yazar, âşık ve mâşuğu kimi öykülerinde dünyevî aşk kimliğine büründürerek anlatır. Kimi öykülerinde ise manevî kimliğe büründürerek anlatır. Yazarın öykülerinde âşık mâşuğunu ararken manevî aşkı bulur ve dünyevî aşkın sınırlarını belirler. Manevî aşkı yaşayan âşık her türlü sıkıntıları ve çileyi kabul eder. Çektiği çilenin dozu artıca âşığın duyguları da su gibi çağlar ve doruk noktasına ulaşır. Yazarın dünyevî aşkı anlatan öykülerinde ise genellikle hüsrân ve acı bulunur. Âşık olan karakterlerin evlenmesiyle birlikte yaşadıkları sıkıntılar konu edilir. Arabî ise manevî aşk ile dünyevî aşkın sınırlarını şu şekilde çizer: *“Hiç kimse kendi Yaraticısından başkasını sevmez. Fakat Zeyneb'in, Suad'in. Hind'in ve Leylâ'nın sevgisiyle, ya da bu dünya sevgisiyle, ya da para ve makam hırsıyla ya da bu âlemde sevilen şeylerin sevgisiyle Allah gizlenmiştir. Şairler bütün sözlerini yaratıklar üzerine harcadılar ve O'nun hakikatini tam anlamıyla bilemediler. Arifler ise, duydukları her şiirde, her bilmecede (lügaz), her methiyede ve her gazelde (tegazzül), şekillerin ve suretlerin perdesi arkasından sadece O'nu görürler. Bütün bunların sebebi, Tanrı'nın Kendinden başkasının sevilmesini kabul etmediği, ilâhî kıskançlıktır.”* (Arabî, 2011: 34). Manevî aşkın bu şekilde perdelenmesi ve onu sadece arayanların bulması bu aşkın hikmetini ve kudretini ortaya koyar.

Yazarın dünyevî aşkı anlatan öykülerinde genç kızların âşık olmasından dolayı yaşadığı trajik durumlar ve ölümler de konu edilir. Bu iki başlık çerçevesinde aşkı tanımlayan yazar öykülerinde günlük yaşamdan karakterlere yer vermekle beraber kendi

hayatında yer işgal eden karakterlere de yer verir. Yalsızıçanlar, manevî aşkı işlediği öykülerinde ise hayali kahramanlar ve ifadeler kullanır. Ayrıca Leylâ ile Mecnûn'un aşkına da sıkça yer verir. Yazar, Leylâ ile Mecnûn'un aşkıyla alakalı kıssalar anlatır. Bu kıssalara da kendi yorumlarını katar. Ancak yazar bu yorumları öyküde karakter ağzından ulaştırır. Ancak öykülerdeki ifadeler bakıldığında karakterin kullandığı ifadenin yazara ait olduğu belli olur. Ayrıca yazar için aşk *“hayatla sağlıklı bir ilişki kurmanın en ciddi yoludur. Böylesine bir bağdan yoksun olmak onun için hayatı çekilmez kılar.”* (Özcan, 1999: 94). Fakat yazar, aşk öykülerinde cinselliğe vurgu yapmaz. Hatta bu konuya dair hiçbir fikir ve görüşte de bulunmaz. Bu nedenle yazar aşkı tensel ilişkiden uzak tutarak anlatır. Çünkü aşka sâfiyâne duygularla bakmak için cinselliği göz ardı etmek gerekir. Tensel arzunun olduğu yerde manevî aşkı aramak imkânsızdır. Dünya arzularından vazgeçildiği takdire manevî arzular ortaya çıkar. Yazarda bu bilince sahip olduğu için cinselliğe dair bir paylaşımında bulunmaz. Yalsızıçanlar, öykülerde âşıklara uygulanan ferdî baskılara karşı bir tavır sergiler. Çünkü âşık ile mâşuk birbirine kavuşmazsa sevda türküsünü dinlemek imkânsız olur. *“Tanzimat'tan sonraki roman ve tiyatro eserlerinde genç âşıklar, ferdî hayatlarına baskı yaptıkları için ana ve babalarına başkaldırırlarken, aşk ile hürriyet arasındaki derin münasebeti de keşfederler, bu başkaldırma ve karşı koyma duygusu, aşk temine bağlı olarak Fuzulî'nin Leyla ve Mecnun mesnevisinde de görülür. Mecnun'un evini bırakarak çöle gitmesinde ve hayvanlarla beraber tek başına yaşamayı tercih etmesinde, ferdî saadetini engel olan topluma karşı bir isyan duygusu vardır. Aynı duygu, odasına kapanarak mum ve pervane ile dertleşen Leyla'da da görülür.”* (Kaplan, 2007: 129).

Yalsızıçanlar, 'Leylâ'nın Mektubu' adlı öyküsünde manevî aşkın kahramanlarından olan Leylâ ile Mecnûn'un(Kays'ın) aşkını kendi üslûbuyla anlatır. Öyküde Mecnûn Leylâ'dan ayrı çöllerde yaşar. Leylâ Mecnûn'a ara ara mektuplar yazar. Mektupları aracı olarak Hazal adındaki bir karakter taşır. Mecnûn çölde hayvanlarla yaşar. Leylâ'da Mecnûn'un çöllerde hayvanlardan nasıl korunduğunu merak edip mektuplar yazar. Leylâ Mecnûn'un aşkından bitik haldedir. Ancak Leylâ'yı ailesi zorla evlendirir. Ancak Leylâ kendisine kimsesinin el sürmediği ve Mecnûn'dan başka kimseye yâr olmayacağını söyler. Ancak Mecnûn çöllerden gelmeye razı değildir. Çünkü Leylâ'ya olan aşkından çıldırmıştır. *“Leyla, mektubunda çölde vahşi hayvanlardan nasıl korunduğunu sorunca, Kays 'Beni insanların vahşetinden vahşi*

hayvanlar korudu' diye yazmıştı. Bu haliyle, sedefini inciten bir inciye benziyordu.” (Leyla'nın Mektubu, s.205).

Yalsızuçanlar, Mecnûn'un manevî aşkını Leylâ'nın dilinden aktarır. Bu nokta da yazar mektup tekniğini kullanarak ifadeleri karakterin ağzından okuyucuya aktarır. Yazar, mektuplaşma olayına gerçekçi bir boyut kazandırmak için aracı kullanır. Aracı Mecnûn'a Leylâ'nın aşkına karşılık vermemesinin nedeni sorar. Mecnûn da bu soru karşılığında Leylâ'nın kendisine bir ceylan tarafından verilen varaka, ciğerinden hokkaya damlattığı, kanla yazdığı mektubu okutur. Mektubu okuyan Hazal Mecnûn'un çöllerde yaşamasını haklı bulur ve oradan ayrılır. Yalsızuçanlar, öyküde manevî aşkı Mecnûn'un ağzından değil Leylâ'nın ağzından anlatır. Normal şartlarda Mecnûn'un yapmış olduğu aşk tariflerinden manevî aşkın çizgileri belirlenir. Ancak öyküde bu çizgiyi belirleyen karakter Leylâ'dır. Bu yönüyle öykü Leylâ ile Mecnûn'u anlatan diğer öykülere kıyasla farklıdır. *“Bir göçmen kuşuna benzeyen bu mektup, bir gamlıdan bir dertliye uçup gidecektir. Dünya kalesine hapsedilmiş olan beden kafesini parçalayan sevgiliye varlık evini yerle bir eden âşıktan haber götürecektir. Ey öncesi olmayan bir zamandan beri sevgimi kendine bağlayan! Ey sevgiyle yedi kat göklere erişen!... Ey benim yüzümden herkesin kınadığı, kalkış gününe değin bu aşka bağlı kalacak olan yiğidim. Ey kendine acımayan, kıyasıya kendinin kanına giren seçilmiş sevgilim! Ben sevginle yaşıyorum, sen kiminlesin? Kimi seviyorsun?”* (Leyla'nın Mektubu, s.206). Alıntıda yer alan 'Dünya kalesine hapsedilmiş olan beden kafesini parçalayan sevgiliye' ifadesi Mecnûn'un dünyalık aştan ziyade manevî aşkı aradığı ona tutunmak istediği fikrini destekler niteliktedir. Mecnûn için aşk *“ruhun ebediyete doğru yaptığı bir yolculuktur.”* (Özcan, 2004: 178). Mecnûn manevî aşkla, ebedi aşkı yani sonsuz aşkı bulmak ister. Ayrıca Mecnûn'un Leylâ'ya olan aşkını anlamak için Mecnûn gibi bakmak ve hissetmek gerekir. Bu konu ile ilgili Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî Mesnevî'sinde şu ifadeler yer verir:

“Bu Leyla'nın güzelliği seni bu hâle getirmiş. Halbuki o, o kadar güzel değil. Mecnun şöyle cevap vermiş: Leyla'nın güzelliği kusursuz. Fakat senin gözün hatalı, onun güzelliğini tanıman için, Mecnun'un gözüne sahip olman gerekir.” (Mesnevî, I, 407-408).

Yazarın 'İlkaşk' adlı öyküsünde manevî aşktan ziyade dünyevî aşkın izleri görülür. Öykü Melekbaba İlkokulu'nda okuyan başkişinin sıra arkadaşı olan Gıvrışlıh Sevim'e aşkı konu edindir. Gıvrışlıh Sevim, öykünün başlığından da anlaşılacağı üzere

genç çocuğun ilk aşkıdır. Annesi onu dünyaya getirirken ölen Sevim'in babası hemen evlenir. Analoğı kızı çok sevmez. Saçları kıvrıcık olduğu için arkadaşları 'Gıvrışh' lakabını takar. Öyküyü başkişi anlatır. İfadelere bakıldığında küçük yaştaki bir çocuğun bu şekilde bir anlatım yapması beklenemez. Ancak yazar öykünün açık ve net anlaşılması için bu şekilde bir yöntem belirler. *"Analoğı sevmezdi onu. Onu ben seviyordum. Onun beni sevip sevmediğini öğrenemedim. Babası gevendeydi. Çingenelik derler bir semt vardı, orada oturuyorlardı. Okula geç kalırdı hep. Evleri uzaktı. Gözleri yeşildi. Utangaç bakardı. Bakışlarında kesinlik yoktu. Benden az uzundu boyu. Yüzü temiz, aydınlıktı. Yanakları allık sürmüş gibi pembeleşirdi üşüdüğünde veya utandığında."* (İlkaşık, s.195). Dünyevî aşkı anlatma ve tanımlamada yukarıdaki alıntı önemlidir. Zira manevî aşkıta sevgilinin fiziki tasviri yapılmaz. Mecnûn hiçbir zaman Leylâ'nın gülüşünden yanaklarının allığından bahsetmez. Çünkü manevî *"Aşk sevenin sevgilisinde kendisini yok etmesi, aşkın yok olması, sadece ma'sukun var olması, her şeyin ondan ibaret olması hali"* (Arabî, 1987: 54) olduğu için maşukun tasviri de yetersiz kalacaktır. Ancak bu öyküde ilkokul çağında olan bir çocuğun sevdiği kızı bu şekilde tasvir etmesi aşka olan bakış açısını gösterir. O yaştaki bir çocuktan da ilahi aşk, manevî aşk gibi ifadeler beklemek yanlış olur. Ancak aşk her yaştan kişinin hissedebileceği bir duygudur. Çünkü aşk insan *"ruhunu besleyen ana kaynak konumundadır."* (Özcan, 2005: 136). Âşık olan herkes ruhunu besler. Aşk ruha cila atmak gibidir. Sevdikçe, âşık oldukça insan ruhu kanat takmış misali uçar ve aşk rüzgârının etkisine kapılarak aşkın götürdüğü yöne doğru gider. Öyküde aşkın rüzgârına kapılan başkişi sevdiğinin her hareketini gözlemler. Her sıkıntısıyla ilgilenmeye çalışır. Aşkın esiri olan başkişi Sevim'i rüyalarında da görmeye başlar. Böylece günün her anını sevdiği kızı düşünerek geçirir. Yazarın da ilkokulu Malatya'da Melekbaba İlkokulu'nda okur. Yazar ile 2 Eylül 2014 Salı Günü İstanbul Ümraniye'de Grand Eyüpoğlu Otel'i'nin bahçesinde ve devamında da canlı yayın programına katılmak için Tuzla ilçesine giderken arabada yapmış olduğumuz sohbet sırasında eserlerinde geçen kahramanların gerçek yaşamda var olup olmadığı sorduk ve yazardan şu cevabı aldık: *"Öykülerde yer alan kahramanların %70'i gerçekte de var olan kişilerdir. 'Riyad' adlı öyküde yer alan "Kamil Baba" adlı karakter öyküde olduğu gibi gerçek hayatta da dedemdir. Aynı şekilde 'Pınar Sineması' adlı öyküdeki Abdurrahman babam, Necdet dayım, 'Ört ki Ölem' de ki Necla annem, 'Alkarısı' adlı öyküdeki Ayper ise kız kardeşimdir. Ancak bir o kadar da hayali karakter öykülerimde mevcut. Çünkü hayat*

hikâyemin tamamını anlatsam öykü değil otobiyografi olurdu.” Yazarın bu ifadesinden hareketle ‘İlkaşk’ adlı öyküsündeki Gıvrışih Sevim karakteri ve öyküsü gerçek yaşamda da yaşanmış ihtimali %70’tir. *“Bir gece rüyama girdi. Top oynuyorduk Taştepe yokuşundaki evimizin arkasında bulunan sahada. Evleri sahaya bitişikti. Tahta çitle çevreliydi bahçeleri. Ben kaleciydim. Kaleyi beklerdim. Düşmandan korurdum takımı. Takım kaleye akınları önlemek için çırpınırdı. Top bahçelerine gitti. Çitin kırık bir yerinden dar aralıktan geçerek bahçeye girdim. Analığı bakır leğende çamaşır yıkıyordu, kendisi kızılıcak ağacının dibinde sek sek oynuyordu. Top onun bulunduğu yere doğru yuvarlanmıştı. Benim geldiğimi görünce yerden topu aldı ve her zamanki mahcup bakışıyla karşımda durarak uzattı. Heyecandan kalbim duracak gibiydi. Yaklaştım. Analığı çamaşırı bırakmış, ellerini bervaniliğine silerek doğrulmuştu. Topa uzanırken, dilimden, ‘Seviyorum seni’ döküldü. ‘Ben de’ dedi.”* (İlkaşk, s.195-196).

Yazarın ‘Anlatılar Kataloğu’ adlı öyküsünde sevdalı iki gencin aile baskısından dolayı birbirine kavuşamaması ve ölümleri konu edilir. *“Kişi, sınırlandırılmışlığını ve ölümlülüğünü, onu, varlığın duvarlarına/sınırlarına çarpan aşk ile daha yoğun bir şekilde duyumsar ve yaşamın bir parçalanma süreci olduğunu daha kökten kavrar. Bu yönüyle aşk, bir tutunma noktasıdır; insanı, varlığın kaotik boşluğunda yitip gitmekten kurtarır. Böylece insan, ölümle korkmadan yüzleşebilir.”* (Korkmaz, 2008: 136). Aşkın sarmalayan ve dönüştüren etkisine kapılan öyküdeki gençler, Kolsuz sülalesinden Hacı Ahmet efendinin, güzelliğiyle dört bir yana nam salmış Gül adındaki kızı ve Bahçecik mahallesinin bitişiğinde oturan ve bağ bahçe işlerinde çalışan Murat adlı gençtir. Murat bir gün Bursa’nın Bahçecik mahallesinde bulunan çeşmede su içer. Su içtiği sırada Gül ile göz göze gelir ve o andan itibaren iki gencin gönlüne de sevda ateşi düşer. Sevdalı gençler her akşam iş çıkışında çeşmenin orada buluşur. Sonunda Murat Gül’ü ailesinden ister. Murat’ın ailesi olmadığından istemeye tek başına gider. Gül’ün babası Hacı Ahmet Efendi kızı Murat’a vermez ve Gül’e de evden çıkmama yasağı koyar. Aşkın büyümesine kapılan ve gözü hiçbir şey görmeyen Murat, bu olay karşısında yemeden içmeden kesilir, günden güne erir ve bir sabah evinde kimsenin haberi olmadan dünyaya gözlerini kapatır. Gül Murat’ın öldüğünden habersiz sadece on beş gün yaşayabilir. On beş gün sonrada Gül sevdiği adama kavuşamamasının verdiği acı ve keder ile ölür. Ölümle korkmadan yüzleşen Gül sevdiği adama bu dünyada kavuşamasa da gerçek âlemde sevdiğine kavuşacağı inancıyla gözlerini ebediliğe doğru kapatır.

Dünyevî sevdaların hazin sonundan bir kareyi yansıtan yazar aşkın güzel bir birliktelik için tek başına yeterli olmadığını göstermek ister. Aile, sosyal ortam, maddiyat gibi kavramların önemli olduğu dünyevî ilişkilerde sağlam zemine oturmayan ilişki ve aşkların sonucu hüsrarla sonuçlanabilir. Tabi bu her zaman böyledir demek doğru değildir.

Yazarın ‘Gözakı’ adlı öyküsü bu durumun tersinde gelişen bir konuya sahiptir. Öykünün karakterleri Sevda, Sevda’nın babası, Hacının büyük oğlu Mahmut Şimşek, Doktor ve garson Hakkı’dır. Öyküde Elazığ’ın Karakoçan ilçesinden Gebze’ye taşınan bir ailenin en küçük kızı olan Sevda’nın, kendisiyle evlenmek isteyen üç gencin içinden garson Hakkı’yı seçme serüveni konu edilir. Sevdanın annesinin bronşit olmasından ötürü ailece Elazığ’dan Gebze’ye taşınırlar. Gebze’nin havası iyi olduğundan bu tercih yapılır. Sevda yirmi bir yaşındadır. Liseden sonra okumak istemez. Halk Eğitim’in kuaförlük salonunda kalfalık belgesi alır ve Gönül Güzellik salonunda işe başlar. Kurban Bayramı sevda evde bayılır. Hemen hastaneye kaldırılan Sevda apandisitinin patlamasından ötürü ameliyat olur. Sevda uyandığında yanı başında ailesini Mahmut’u, ilk müdahaleyi yapan doktoru ve babasının kiraathanesinde çalışan Hakkı’yı bulur. Sevdanın güzelliğine bu üç karakterde vurgudur. Sevda iyileşir iyileşmez doktor elinde çiçek, Mahmut bir kutu çikolata, Hakkı ise kenarlanmış bir yazma ile kız istemeye gider. Sevda gönül verdiği kişiyi Hakkı’yı kabul eder diğer iki adayı kabul etmez. Çünkü Sevda aşkın büyülü rengine kapmıştır bir kere. “*Sevmek, kuşkudan kurtulmak ve yüreğin gerçeğiyle yaşamaktır.*” (Bachelard, 1999: 108). Başkişi Sevda içindeki bütün kuşkulardan kurtulup yüreğini gönlünü sevdiği adama açar. “*Mahmut, ‘Ben olmasam bugün hayatta olmayacaktı, onunla evlenmek benim hakkım’ diyordu. Doktor ‘Zamanında müdahale etmeseydim, Sevda’yı istemek üzere gelme imkânımız olmayacaktı,’ dedi, ‘ona layık bir koca olmak için elimden geleni yapacağım.’ Hakkı, armağanını utana sıkıla bırakıp gitti. ‘Kısmet’ dedi Annesi, ‘bir kızı on kişi ister birine nasip olur. Hayırlısı ne ise o olsun’. Nihayet Sevda’ya sordu annesi. ‘Hakkı’yla evlenmek istiyorum’ dedi. İçi cızz etti annesinin. Bir açıklama bekledi. Belli belirsiz bir sesle, ‘Ondan hoşlanıyorum’ dedi.*” (Gözakı, s.55).

Bu öykü önceki öyküye göre farklı özellikler taşır. ‘Anlatılar Kataloğu’ adlı öyküde birbirini seven iki aşık, ailenin engellemesiyle kavuşamadığı için ölürken bu öyküde ailenin kızının tercihine saygı duymasından ötürü iki sevdalı birbirine kavuşma

fırsatı bulur. Garson Hakkı adlı karakterin mal varlığı veya iş güvencesi olmamasına rağmen aile gençlerin önünde engel olarak bulunmaz.

3.2.Sonsuza Açılan Kapı: Ölüm

Ölüm, kişinin doğduğu andan itibaren hayatına giren ve orada yer kaplayan, var olmanın temel unsurundan biridir. Ölüm *“hiçbir sınırı, hiçbir başlangıcı, hiçbir sonu, hiçbir başlama noktası olmayan, sonsuz, sınırsız, açık, hudutsuz”* (Horwitz, 2006: 26) bir düzlemin ifade buluş şeklidir. Varlığın oluşumu, kilidi doğum olayı ile gerçekleşir. Yokluğun daha doğrusu yeniden var oluşun kilidi ise ölüm ile gerçekleşir. Ölüm yalnızca bir yok oluş, parçalanma ve hayatın sonu olarak algılanmamalı. Ölümle beraber yeni bir başlangıcın kapıları aralanır. Ancak kişilerin ölüm kavramına bakış açıları farklıdır. Kimisi ölümle yokluğun başlangıcına inanırken kimi ise ölümle yeniden var olma sürecinin başlangıcına inanır. Ancak asıl olan ölümle yeni bir âlemin kapılarının açılacak olmasıdır. Aslında insanın ikâmet ettiği her iki âlem de geçicidir. Geçici olmayan tek şey ise Yaratan’ın kendisidir. Ölümle alakalı Necip Fazıl Kısakürek 1977 yılında yayınlanan ‘Çile’ adlı şiir kitabında ölümü tanımlayan şiirler yazar. Bu şiirlerden “Güzel Şey” adlı şiirinin ilk dördlüğü ise şöyledir:

“Ölüm güzel şey, budur perde ardından haber...

Hiç güzel olmasaydı ölü müydü peygamber?...

Öleceğiz müjdeler olsun, müjdeler olsun!

Ölümde öldüren Rabbe secdeler olsun!” (Kısakürek, 1998: 153)

Şiirde ölüm algısını ifade eden Kısakürek ölüm kavramına farklı bir bakış açısı kazandırır.

Sadık Yalsızuçanlar’ın öykülerinde ölüm insanları kaçınılmaz sona götüren olgunun adıdır. Yazar, ölüm kavramını kullanarak öykülerinde toplumsal mesajlar vermeyi de ihmal etmez. Yazar, bu yöntemle daha çok toplumun aksayan yönlerinden biri olan töre cinayetleri ve eğitimsizlik gibi kavramların insanlar üzerinde bıraktığı izleri eleştirir. ‘Bir Kulunu Çok Sevdim’, ‘Medine’, ‘Anlatılar Kataloğu’, ‘Arvani’ye Çıkarken Sağdaki Ceviz Ağacı’ ve ‘Öykü Satan Adam’ öyküleri yazarın toplumun aksayan yönlerini ölüm kavramıyla eleştirdiği öyküleridir. Bunun dışında yazarın öykülerinde geçmiş yaşamından izler bulunduğunu kendi ifadeleriyle yukarıdaki sayfalarda dile getirmiştik. Yazar, küçüklüğünde sevdiği ve beraber yaşadığı insanların

ölümlerini de bu öykülerde dile getirir. ‘Evimiz’, ‘Yusuf’un Rüyası’, ‘Tekfener’, ‘Riyad’ gibi öykülerde yazar küçüklüğünde beraber yaşadığı ve sonradan ölen tanıdıklarının yaşam öyküsünü anlatır.

Yazar’ın ‘Arvani’ye Çıkarken Sağdaki Ceviz Ağacı’ adlı öyküsünde ölüm temini aşk öyküsü ile birleştirilerek anlatılır. Öykü Arvani’de geçer. Öykünün kahramanları Cemil ve Fatma’dır. Öyküyü Cemil’in abisi Bilal anlatır. Yalsızuçanlar, Öyküde birbirine sevdalı iki gencin aşkını ve bu aşkın sonunda ölen gencin dramını anlatır. Öyküde iki genç birbirine sevdalıdır. Bu iki gencin sevdasını köyde bilmeyen duymayan kalmaz. İki gençte içine kapanık sessiz karaktere sahiptir. Fatma Cemil’i görünce ne yapacağını şaşırır, Cemil ise Fatma’yı görünce heyecandan uçacakmış gibi olur. *“Fatma on beş on altıındaydı o sıralar. Ben on dokuz girmiştim, Cemil on yediydi. Cemil Fatma’ya yanıktı, köyde herkes bilirdi. Utangaç ve içine kapanık olduğundan Fatma gelince ya avluya bakan bir ağacın ardına gizlenir veya odadan hiç çıkmazdı. Fatma da Cemil’e vurgundu. Onları gibi bir sevda köyde görülmemişti ne dün ne bugün, sanki biri Kerem idi biri Aslı.”* (A.Ç.S.C.A., s.169). Yalsızuçanlar, bu öyküde aynı ‘İlkaş’ adlı öyküde olduğu gibi yaşça küçük olan karakterlerin aşkına yer verir. Yazar, bu anlatım yöntemiyle aslında genç yaşta yaşanan aşkların saflığına vurgu yapmak ister. Öyküde Cemil Fatma’yı gördüğünde ne yapacağını bilmez hale gelir. Bir gün Fatma’nın babası Apso köyünden fotoğrafçı Necati’ye kızı nişanlar. Olanlar olur. Haberi duyan Cemil kendinden geçer. O acıyla köyde duramayan Cemil İstanbul’a gider ve belli bir süre sonra geri gelir. Canı yüzünde kalmaz. Cemil’in ablası ne yapıp edip kızla görüşür. Kız Cemil’i çok sevdiğini ancak babamın sözünü geçemediğimden kabul etmek zorunda kaldığını söyler. Bunu duyan Cemil iyice saldırganlaşır. Belli bir süre sonra Cemil ile Fatma gizli gizli buluşur. Bu buluşmaların birinde onları gören Dursun, hemen Necati’ye haber verir. Necati arkadaşlarıyla birlikte Cemil’e tuzak kurar ve Arvani’nin çıkışında Cemil’i bıçak ve satırlarla hunharca öldürürler. Öldürdükten sonra da sağ tarafta bir çukur açıp içine atıp üzerine de bir ceviz ağacı dikerler.

Ölüm, bu öyküde Cemil’i somut bir kentten soyut bir kente taşır. Ancak bu iki kent arasındaki iletişim sadece ölüm olgusu ile sağlanır. Yalsızuçanlar, bu öyküde sevdanın ölümle olan ilişkisini yansıtır. Ölüm tek başına ürpertici bir olay olsa da sevdanın karşısında çıkış yolu olarak görülür. Sevdiğine kavuşamayan aşğın ölüm yolunu seçmesi çektiği acının boyutlarını görmede önen arz eder. Ancak ölen kişi ardından hatırlanmak ister. Âşık Veysel *“Ben giderim adım kalır dostlar beni*

hatırlasın” dizeleriyle hatırlanmak istediğini ifade eder. Bu noktada Mehmet Kaplan “Ölüler kendi kendilerini hatırlatmazlar. Ölülerin yalnız kendileri değil, hatıraları da ölür. Ölüleri kendi hallerine bırakırsanız ebediyen ölürler. Ölüleri yaşatan dirilerdir.” (Kaplan, 2006: 191) ifadeleriyle ölen kişinin hatırlanması için geride kalanların ölen kişinin anısını taşıması anlatması gerektiğini vurgular. Yazarın ‘M’nin Ağzındaki Deniz’ adlı öyküsü bu konuya örnek teşkil eder. Öykü Hz. Musa’nın doğumuyla Firavunun ölümüne kadar yaşanan temel olayları konu edinir. Öykünün son kısmında yazar anlatıcı şu ifadeleri kullanır: “Musa asasıyla vurdu denize, o yolda yürüdü. Firavun can çekişirken, bir insan gibi öleceğini düşünmemişti. Cançekişenlerin arasında sayılmadı bu yüzden. İnandığı gerçekleşmişti sonunda. Suretiyle yok olsaydı, insanlar gizlendi diyeceklerdi. Bu yüzden cansız bedeni göründü.” (M.A.D., s.158). Firavun normal yaşamı boyunca kendini tanrı zanneder. Yaratan’a şirk koştuğu için öldükten sonrada insanlar Firavun ismini unutturmaz. Her çağda her yerde Firavun ismi zikredilir. Ancak onun istediği bu değildir. Ya da Âşık Veysel bu şekilde hatırlanmayı kastetmez. Ancak Kaplan’ında dediği gibi ölüleri yaşatan yine dirilerdir.

Yazarın ölüm temasının işlendiği bir diğer öyküsü ise ‘Öykü Satan Adam’ adlı öyküsüdür. Öykünün karakterleri Gül Ayşe, Komşusu Kalaycı Ali’nin oğlu Hüseyin, Sami Efendi ve Gül Ayşe’nin annesidir. Gül Ayşe ile Hüseyin’in aşkı başkışı olan Ayşe’nin ölüm serüveninin başlangıcıdır. Yalsızuçanlar, öyküde Ayşe’nin ölmesini kurgulayarak düşünce yönünden gelişmemiş toplumların verdiği kararlar neticesinde zarar gören kesimi dile getirmek ister. Ölüm sadece bir son değildir. Yeni bir başlangıcın habercisidir. Ayrıca ölüm en etkili mesaj aracıdır. Bu nedenle Milli Edebiyat dönemi eserlerine bakıldığında ölümle sonlanan birçok eser bulunur. Bu yöntemle anlatılan olaylar etkili kılınmaya çalışılır. Sezai Karakoç’ta ölümün en etkili son olacağını düşünmüş olacak ki “Mona Rosa” adlı şiirinde şu dizeleri yer verir:

Kırgın kırgın bakma yüzüme Roza.

Henüz dinlemedin benden türküler.

Benim aşkım sığmaz öyle her saza.

En güzel şarkıyı bir kurşun söyler.

Kırgın kırgın bakma yüzüme Roza.” (Karakoç, 2012: 15)

Karakoç dördüncü dizede ‘En güzel şarkıyı bir kurşun söyler’ ifadesiyle ölüm kavramına vurgu yapar. Karakoç bu dizede etkili bir sonun ölüm yoluyla olacağını ifade eder. Sadık Yalsızuçanlar’da Gül Ayşe’nin ölümünü kurgulayarak etkili bir mesaj

vermek ister. Gül Ayşe'nin annesi mal varlığı olduğu için kızından yaşça büyük olan Sami Efendiye kızı verir. Ayşe kendimi öldürürüm gibi sözler söyle de annesi ikna olmaz. Başkişi içinde bulunduğu durumundan kurtulmanın yolunu ölümden bulur. Ancak annesinin gözü öyle döner ki kızının ölüm tehdidini duymaz, duymak istemez. Gül Ayşe gerdek gecesinde kız çıkmaz. Ancak Sami Efendi bu durumu kabullenir. Sabah erkenden başkişi sevdiği adam olan Hüseyin'e kaçar. Arkalarından takip eden Sami Efendi Beyler deresinde ikisini de vurur. Ölüm bu noktada soğuk ve ayırıcı rolüyle karşımıza çıkar. Sevdalıları bu dünyada ancak ölüm ayırabilirdi ve o şekilde de olur. *"Aşık olan her insan, dünyasal kısıtlayıcı bağlardan kurtulur ve acıyı, ölümü, 'rüsva olma'yı bile bile sevgilisinin yoluna gider."* (Korkmaz, 2008: 3). Gül Ayşe'de her şeyi göze alarak sevdiğine gider ve bunun karşılığını da alır. Yazar, öykünün bu noktasından sonra Sami Efendi'den bahsetmez. Çünkü Sami Efendi öyküde görevini tamamlar. Sami Efendi öyküde ölümü çağıran bir cellât olarak rol alır. Ölüm gerçekleştikten sonra celladın işi bittiği için Sami Bey'de öykünün geri kalan kısmında bir daha ifade edilmez. Gül Ayşe'nin öldürülmesiyle annesi vicdan azabı çeker. *"Gül Ayşe'yi Alibaba yatırının bulunduğu mezarlığa gömerler. Altı ay sonra annesinin düşüne girer. 'Anneciğim' der, 'ben öldüğümde hamileydim, bebeğimi mezarımda doğurdum, kırk gündür onu emziriyorum. Yarın öleceğim.' Kadın korkusuyla uyanır. Düşünü çocuklarına, komşularına anlatır. Gidip kabri kazarlar ki ne görsünler! Düşünde söylediği gibi, bebeğini emzirmektedir. Bebeği alırlar. Gül Ayşe ruhunu teslim ederken, 'Ona', der, 'benim adımları verin, yüzü benzedi inşallah bahtı benzemez."* (Ö.S.A., s.167).

Ölüm olayının ardından geride kalanlar o acıyı en derinden yaşayan kimselerdir. *"Ölümün bir diğer yüzü de ölen insanın, ölümünün geride kalanları da öldürmesidir. Ölen eğer uğrunda can vermeye değerse, geride kalan insan, bedensel bir ölüme doğru yürüyüşe geçer. Etrafındaki insanlar ile iletişimlerini kopararak, ruhsal bir ölüm yaşar. Ruhsal ölüm, kişinin yaşarken çökmesine neden olur."* (Şahin, 2006: 250). Bu çöküntü sonucunda ise kişi gerek düşünce boyutunda gerekse fiziksel boyutta birçok değerini kaybeder.

3.3. Yabancılaşma ve Yozlaşma

Hızla değişen ve gelişen günümüz toplumu, değişime ayak uydurmak için kültürel anlamda edindiği bazı değerlerle çatışma içine girer. Bu çatışma sonucunda ise kişi kendi değerlerinden soyutlanır yozlaşır. Genel olarak *"Sahip oldukları parayı*

yetkiyi güçsüz, çaresiz kişileri sömürmek, ezmek ve yok etmek için güç olarak kullanan bu kişiler dramatik aksiyonun düğüm noktalarında karşımıza çıkarlar. Sosyal adaletsizliğin yerleşmesine aracılık eden bu kişiler, sosyolojik tükenişin kişi bazında sembolüdürler.” (Eliuz, 2004: 128). Bu nedenle birey gittiği yoldaki yanlışlar neticesinde topluma karşı yabancılaşır. Ancak bu noktada topluma ve kendine yabancılaşan birey dinginleşeceği yerde daha da hırslanır ve gözünü bu yoldan başka bir yöne çeviremez. Kendine ve topluma yabancılaşan insan ise bu noktada yozlaşma sürecine girer. Nitekim “Yozlaşma, insanın meslekî ve ahlakî bakımdan kendisine, değerlerine ve bütün insanlığa yabancılaşmasından kaynaklanan bir problemdir. İnsanın en duyarlı, en soylu yanlarını tahrip eden, körelten bu problem, karşı güç grubunu temsil eden kahramanların en bariz özelliklerini teşkil eder.” (Korkmaz, 1997: 116). Yazarın öykülerinde yozlaşma ve yabancılaşma kavramları iç içe girer. Yabancılaşma sonucunda yozlaşma ortaya çıkar.

Yabancılaşma kavramını başka bir deyişle değer yitimi olarak da tanımlayabiliriz. Çünkü maddi çıkarların peşinde koşan birey manevî değerlerin yitimini fark edemez. Ancak birey ilerleyen süreçte yitirdiği değerlerin farkına varınca dönüşü olmayan bir yola girdiğini göremez. Yabancılaşan kişi “Ailesinden, ulusundan, ulusal dininden kopmuş, toprakta, toplumda ve imanda yurtsuz, dolaşır durur. Sevme ve ait olma yetisi olmayan göçebedir. Sevemediğinden, kendini aşkın bir kudrete teslim eder ve komünyonun yerine yasayı, sevginin yerine boyun eğmeyi ikame eder. Kendine yabancılaştığından, kendi içindeki tüm iyi şeyleri artık kendi mutlak varlığı olmayan yabancı bir mutlak varlığa yansıtır.” (Özbudun-Mârkus-Demirer, 2008: 15).

Sadık Yalsızuçanlar, öykülerinde yabancılaşma temini, değer yitikliğine uğrayıp toplumun örf, anane gibi kavramlarını yok sayan karakterlerin üzerinden anlatır. Yalsızuçanlar, öykülerinin birçok yerinde geçmişe duyduğu özlemi dile getirir. Fromm “İnsanın kendi yaşamına yabancılaşmış olduğu önermesi, her insanın öteki insanlara yabancılaştığı ve ötekilerden her birinin de insansal yaşam aynı şekilde yabancılaştıkları anlamına gelir.” (Fromm, 1995: 56) diyerek kişinin kendi çevresindeki bireylerin durumunu ortaya koyar. Yeni düzen içerisinde yaşayan insanları eleştiren Yalsızuçanlar da geleneksel kültür ve hayatın yaşanması gerekliliğini savunanlardan biridir. Metalaşp maddeye bağımlı olan günümüz insanlarını eleştiren yazar bu bağlılığın sonucunu toplumsal bir çöküşe götüreceğini ifade eder. Toplumsal

çöküş ise toplum içerisinde yaşayan bireylerin birbirine yabancılaşmasıyla gerçekleşir. Yabancılaşan bireyler ise zamanla yozlaşmış bir çöküntünün içine doğru yuvarlanırlar.

Yazar öykülerinde yabancılaşan bireylerin karşısına her zaman rol model niteliği taşıyan karakterler koyar. Zıt kutupları bir arada veren yazar doğru ve yanlış okuyucuya göstermek ister. Yalsızuçanlar'ın "*dile getirdiği yabancılaşma duygusu o kadar derin ve köklüdür ki adeta varlığın içine bir koku gibi sinmiştir.*" (Özcan, 2014: 84).

Sadık Yalsızuçanlar'ın 'Riyad' adlı öyküsünde yabancılaşma ve yozlaşma teminden izler bulmak mümkündür. Öyküde yazar eski nesil ile yeni nesil arasındaki farklılıkları dile getirir. Öyküde yabancılaşmanın sonucunda yozlaşmış yeni neslin temsilcileri olarak Riyad'ın babası ve amcası, çok uluslu şirket sahipleri, sinema endüstrisinin güçlü liderleri, aydın görünen yazarlar, bilim adamları ve politikacılar. Yalsızuçanlar, öyküde bu karakterler üzerinden yabancılaşma ve yozlaşma kavramları üzerinde durur. Kişisel çıkarların maddiyat ve metanın ön planda tutulduğu insan ilişkilerinde maneviyat adına bir değer kalmaz. Yazar, bu noktada bu karakterler rol model olması adına Kamil Baba ve Riyad adlı karakterleri oluşturur. Kamil Baba Riyad'ın dedesidir ve Riyad doğmadan önce dünyadan göçer. Kamil Baba muhafazakâr bir yapıya sahiptir. Malatya'da oturdukları eve çoğu geceler misafirleri gelir, uzun saçlı, heybetli arkadaşlarıyla şafak sökümüne kadar zikrederler. Kamil Baba gençliğinin bir bölümünü Doğu cephesinde geçirir. Ancak amansız savaşla geçen bu zaman diliminden söz etmez. Savaş sonrası dağlarda bir süre münzevi olarak yaşar. Evliliği yokluk dönemine denk gelmesiyle Kamil Baba kendini sessiz bir değişimin içinde bulur. Üç oğlu iki kızı vardır. Oğullarından biri, Necla'nın kocası Abdurrahman, diğer oğlunun esrar kullanması karşısında içi yanar. 'Şaraba düşkün', 'Yukarıbanazı'dan geçimsiz ve çelimsiz bir kadınla evli, zevzek, gevezelikleriyle babasını üzen üçüncü oğlu ise, kasaplık yapar, düğünlerde, şenliklerde, def, davul çalar. İki kızından büyük olanı, genç yaşta kocasını kaybedip, hayatı boyunca dul yaşar. Küçük olanı ise Adanalı yaşlı bir saraçla evlendirilir. Ölümünden iki ay önce gözlerini kaybeden Kamil Baba bu nedenle kızını da gelinlikler içinde göremez. Hastalığının da her şey gibi bir sebebe bağlı olduğunu anlatarak, Necla'ya kerametli sözler söyleyip, bir vasiyetle, kimsenin hastalığından haberdar edilmesini istemeksizin Ahmet Hoca'nın tilaveti eşliğinde vefat eder. "*Çocuklarım, korkarım, sebeplerin en acısı, en onulmazı olacaklar. Kızım, senin doğacak çocuğuna 'hamileydim o sıra' erkek olursa, dedemin ismini verin, Riyad*"

(Riyad, s.194). Kamil Baba'nın yaşamına dair vermiş olduğumuz bilgiler onun ne kadar mütevazı bir yaşama sahip olduğunu göstermek adına bir örnektir. Kamil Baba'nın yaşamın yaşamıyla ilgili paylaşmış olduğumuz notlardan da anlaşılacağı üzere Kamil Baba oğullarından memnun değildir. Çünkü oğulları geleneksel toplum kurallarının dışında hareket ederek babasına, ailesine ve topluma karşı yabancılaşır. Öyküde yer alan bu kişiler *"İçinde yetiştiği cemiyetin biçimlendirdiği her değere"* (Özcan, 2007: 78) yabancılaşan kişilerdir. Esrar kullanan ikinci oğlu ile 'Yukarıbanazı'dan geçimsiz ve çelimsiz bir kadınla evli, zevzek, gevezelikleriyle babasını üzen üçüncü oğlu yabancılaşmanın sonucu olarak yozlaşmış bir yaşam sürerler. Kamil Babanın çocuklarının bu şekilde davranışlar sergilemesi yabancılaşmanın eylemsel bir boyuta dönüştüğünü gösterir. Çocuklarının kültürüne, benliğine yabancılaşmasını Kamil Babanın şu ifadelerinden de anlaşılır: *"Oğulları iktisattan söz ettiğinde 'bahçeye götür beni' derdi."* (Riyad, s.193). Kamil Baba öyküde gelecek yeni nesilin içinde bulunduğu nesil gibi olmayacağını geçmişine ve kültürüne bağlı, benliği olan kişiler olacağını ifade eder. Geleceğe dair bu düşüncelerini gerçekleştirecek kişi olarak da torunu Riyad'ı gösterir.

Öyküde Riyad karakteri ilk başta toplumun genel bir fotoğrafını çeker. Toplumuna, kendisine, değerlere yabancılaşan kişilerin yaşam şekillerine değinen Riyad verdiği mücadele sonucunda bu kişileri öz benliğine kavuşturur. Yalsızuçanlar, aslında öyküde hayal ettiği düzeni Riyad karakterinin ağzından anlatır. Çünkü yazarın bahsedeceğimiz diğer öykülerinde de öykü karakterleri günümüz dünyasında yaşanan sıkıntıları, yozlaşmaları ve yabancılaşmaları çözüme kavuşturma gayreti içindedir. Öykü de ana karakter Riyad'da sıkıntıları çözüme kavuşturmak için var olan sistem ve düzen ile çatışmaya başlar. Yazarın 'Halvet Der Encümen' adlı öyküsü de toplumsal yabancılaşmanın ve yozlaşmanın örneklerini barındırır. Küçürek öykü şeklinde kaleme alınan öyküde yazar, uzun zamandır halvette olan bir kişinin zamane insanları hakkındaki görüşlerini yansıtır. Küçürek öykülerde direkt verilmek istenen mesaja dair olay örgüsü bulunur. Bu nedenle asıl konu dışında olayın boyutunu değiştirecek ifadelerden uzak durulur. *"Geleneksel öykü kalıplarının dışında az sözle çok şey anlatmak amacı taşıyan küçürek öyküler, kısa öyküden bile çok daha kısa olma özelliği ile biçim ve içeriğin bağdaştırıldığı bir yapının ürünleridir. Bu öykülerde ayrıntıların atılarak betimlemelerin en kestirme yoldan özü ifade eder şekle büründürülmesi işe*

sağlanan yoğunluk, başat değer olarak kabul edilir.” (Korkmaz, Deveci, 2011: 55). Bu öyküde de yazar vermek istediği mesajı verir ve öyküyü tamamlar.

Öyküde başkişinin bir dostu ziyaretine gelir. Bu ziyaret sırasında niçin bu kadar uzun süre halvette kaldığını ve insanların arasına karışmadığını sorar. Ancak başkişi bunun üzerine halvetten çıkıp insanların arasına karışmayı düşünmediğini söyler. Nedenini ise şu sözlerle açıklar: *“Bu zaman insanları, dedi, ‘halden uzaktır. İçleri dışlarına uymuyor. Sözleriyle davranışları uygun değil. Vefasızlık ve hilekarlığı çoğalttılar. Dıştan sevgi gösterir, içten akrep gibi sokmak isterler.”* (Halvet Der Encümen, s.207). Başkişinin bu ifadeleri yabancılaşan bir toplumun sonuç olarak yozlaşmanın hat safhaya ulaşmasına örnektir. Toplum yozlaştığı için başkişi sırtını döner ve bir daha toplum içerisine karışmaz. Toplumsal yabancılaşmanın nedenini George Simmel gün geçtikçe büyüyen şehirlerde insanların kendini ön planda tutmak için yapmış olduğu yapmacık davranışlara bağlar. Bu düzene ayak uydurmaya çalışan birey her geçen gün sistem tarafından *“kasıtlı bir şekilde tuhaf olmaya teşvik edilir; yani, yapmacık tavırlar ani değişkenlikler gibi metropole uygun”* (Simmel, 2009: 99) davranışlar sergiler.

Yabancılaşan ve yozlaşan toplumlarda ahlak değerlerinde de çökmeler görülür. Bunun sonucunda ise kadınlara şiddet, tecavüz, gibi olaylarda artış gözlenir ve bu sistem içerisinden ise her geçen gün yozlaşmış kişiler türer. Bu kişiler var olan sistemin bir sonucudur. *“Sosyal adâletsizliğin yayılmasına, yerleşmesine ve kurumlaşmasına vesile olan bu dejenere tipler, halktan ve halkın sorunlarından uzak, korkak, samimiyetsiz ve “nemelâzımcı” kimselerden oluşur.”* (Korkmaz, 1997: 116-117).

Sadık Yalsızuçanlar’ın ‘Paskal’ adlı öyküsünde ise toplumsal yozlaşmanın sonucu olarak meydana gelen dejenere tipler anlatılır.

Öyküde Ayşe Yanık oğlu Kenan’ın geleceği için en zor şartlarda mücadele eder. Sahil yolu üzerindeki surların içindeki bir oyukta yaşarlar. Sokağın tehlikelerinden korunmak içinde Paskal adında bir köpek besler. Başkişi olan Ayşe Yanık’ın ikinci eşinin hapishaneye girmesiyle hayatları çekilmez bir hal alır. Bu noktada kültürüne ve özüne yabancılaşan toplumun içerisinden çıkan dejenere tipler kendini gösterir. Öyküde başkişinin anlatımıyla okuyucuya aktarılan şu ifadeler toplumsal yabancılaşmanın ve bunun sonucu olarak yozlaşmanın boyutlarını görmek adına önemlidir: *“Bir yıl öncesine değin mutluyduk. Eşimin cezaevine girmesiyle birlikte huzurum kalmadı. Gelen dövdü giden dövdü. Tecavüze uğradım. Ama çocuğum için burada kalmaya*

mecbur olmuşum... Eşimin arkadaşları o içeri girdikten bu yana bize yapmadıklarını bırakmadılar. Beni ve oğlumu dövdüler, küfrettiler.” (Paskal, s.162).

Kültürel değerlerin yitirilmediği toplumlarda kimsesiz kalmış kişilere yardımcı olmak o toplumda yaşamının getirmiş olduğu görevlerdendir. Ancak toplum içerisinde çeşitli nedenlerle bir kırılma ve yabancılaşma görülüyorsa bu tutum gün geçtikçe değişir yerini anarşi ve terör eylemlerine bırakır. Paskal adlı öyküde de Ayşe Yanık’ın eşinin hapisaneye düşmesini fırsat bilen arkadaşları, başkişi ve çocuğuna yapmadıklarını bırakmazlar. Maddenin eseri olan bu karakterler kitlesel olarak yanlış davranış sergilerler. Şahin, yabancılaşma/yozaşma kavramları ile madde/meta kavramları arasındaki bağı şu ifadelerle aktarır: *“Maddenin, insanı kendine çekmesi, sonsuz bir döngüye sahiptir. Bu döngünün insanlar tarafından sahiplenilmesi, metalaşmadır. Metalaşmanın sosyal ve bireysel boyuta yansımaları parçalanma, yozaşma ve yabancılaşma şeklindedir.”* (Şahin, 2006: 264). Günümüz dünyasında meydana gelen gelişmeler metalaşan toplumun yabancılaşması noktasında birçok örneği içinde barındırır. Teknolojik aletler gibi maddeler kişiyi içine kapanık bir hale getirmekle beraber ilerleyen süreçlerde yabancılaştırır. Sanal ilişkilerin yaşandığı günümüz dünyasında yabancılaşma kavramı bu gidişle insanlığın en büyük hastalığı olacaktır.

Yalsuzuçanlar, ‘Ay’ adlı öyküsünde ise yukarıda açıkladığımız konuları ele alır. Öyküde Ay’ın insanlar üzerinde bıraktığı etkiyi konu edinen yazar metalaşan dünyanın ay kavramını da etkilediğini ifade eder. Özellikle yazarın öykünün son paragrafında kullandığı ifadeleri günümüz dünyasına çanak tutar. *“Sen görününce yağmur yağardı. Âşıklar ağlardı. Seni artık göremiyoruz. Çocuklar tanımıyor seni. Yüksek binalar ve onların ışıkları örttü. Apartmanların berbat çatıları, antenler, çanaklar, direkler, teller, güneş enerjili su ısıtıcılarının kazanları, telefon kabloları kapadı yüzünü. Artık seni göremiyor, sana aydede diyemiyoruz. Bu yüzden belki âşıklar ağlamıyor, bu yüzden yağmurlar yağmıyor.”* (Ay, s.131). Toplamların çok katlı apartman yığınlarına doldurulmasıyla yabancılaşma kavramı canlılık kazanır. Komşunun komşudan haberi olmadığı bu istif yapılar insanlığı, diyalogu, yardımlaşmayı ve paylaşmayı ortadan kaldırıp yerine korkuyu, güvensizliği, yabancılaşmayı ve netice itibarıyla yozaşmayı doğurur.

3.4. Geçmişe Özlem

İnsanoğlu ana rahmine düştüğü andan itibaren müthiş bir gelişim süreci geçirir. Bu gelişim süreci ise doğumdan ölüme kadar devam eder. Bir ömür içerisinde birey birçok idealin peşinden koşar, mücadele eder ve ideallerine ulaşır. Hayat içerisinde birçok olguda bu olayla özdeştir. Bireyin yaşadığı ortam, aile, il, ülke ve daha birçok madde gelişim sürecinde etkili olur. Birey ideallerine ulaştığında birçok imkâna sahip olur. Ancak geçmişte yaşadığı günleri, aile ortamındaki sıcaklığı özler ve özlemini hisseder. Başka bir gözle bakacak olursak gelişen toplumlarda hayata dair birçok yenilik ortaya çıkar. Artık bu yenilikleri takip edip kullanmak neredeyse imkânsızdır. Ancak her yeni icat, yenilik geçmişe dair birçok şeyi de yok eder. Bu nedenle ilerleyen zamanlarda geçmişe duyulan özlem kat ve kat artacaktır. Geçmişe özlem, bireyin kendilik değerlerine dönerek kendi soylu varlığını kavramasına yardımcı olur.

Teknolojik aletlerin icat edilmesiyle duygunun yerini sanal ifadeler alır. Bu yapıda bireyi duygusuzluğa doğru iter. Sadık Yalsızuçanlar ise bu sıkıntıyı yaşayan bireylerden biridir. Her geçen gün hızla gelişen teknolojinin esiri olan insanların içinde geçmişe ait izler arar. Kültürel değerlerine bağlı olan yazar bu durumu öykülerine defalarca dile getirir. Yazar, günümüz dünyasında sıkıldığı anda çareyi geçmiş anılara kaçmakta arar. Orada kendini rahatlamış hisseder. Mağaranın bireye kattığı dinginliği yazar geçmiş yaşantılarında bulur. Yazarın ilk ve ortaokul yaşamı Malatya'da geçer. Anadolu insanının sıcaklığını, cömertliğini, misafirperverliğini doruklarına kadar hisseden yazar, Anadolu'dan ayrıldıktan sonra özlemi her geçen gün artar. Yazarın bu özlemi de öykülerine yansır. Sadık Yalsızuçanlar ile İstanbul'da görüşme fırsatı bulduk. Kendisiyle yaklaşık yedi saat zaman geçirme fırsatı bulduk. Bu sohbet sırasında birçok merak ettiğimiz sorular oldu. Tuzla ya giderken araçta, İşlemiş olduğumuz konuyla bağlantılı bir soru sorduk. Sorduğumuz soru ve yazarın cevabı şöyledir:

-Malatya hayatınızda nasıl bir yere sahip?

- Çocukluğum bu memlekette geçti. O zamanlar insanlar çok anlayışlı ve yardım severdi. O zamanları unutamam. Pınar Sineması'nda küçük yaşlarda su satardım. O sinemanın hayatımda yeri farklıdır. şu anda aklıma ilk gelen anılardan biri mesela Taştepe Mahallesinde otururken koşumuz Kalaycı İzzettin Amca ile karısı Mukaddes teyze vardı. Gün aşırı bize gelirlerdi. En büyük oğlunun adı Nurettin'di. Biz ona Cindirayis derdik. Ama niye öyle diyorduk bilmiyorum. İzzettin Amca her zaman beni karşısına alır büyük bir erkekle konuşmuş gibi değer verirdi.

- Bu davranış çok önemli olsa gerek.

-Kesinlikle. O zamanlar sekiz yaşında bir çocuğa o şekilde bir ilgiyi herkes göstermezdi. Geçmiş günlerim güzel günlerdi. Bazen aklıma gelir, dertlenirim. Bu sayede öykülerimin malzemeleri de oluşmuş olur.

Yazarın yukarıda anlattığı olay, ‘Sırlı Tuğlalar’ adlı öykü kitabının ‘Evimiz’ adlı öyküsünde yer alır. Bu öyküde yazarın geçmişe duyduğu özlemin hissetmek mümkündür. Yalsızuçanlar, öyküde Malatya’da yaşamış oldukları evlerin ve komşularının tasvirlerini yapar. Öykünün adına bakıldığı takdirde aitlik ekinin kullanıldığı görülür. Bu durum ise yazarın evini ne derece sahiplendiğine dair örnektir. Yazarın geçmişe özlem duyduğu öyküleri bu öykü ile sınırlı değildir. ‘Pınar Sineması’, ‘Değirmen’, ‘Alkarısı’, ‘Yusuf’un Rüyası’, ‘Ört ki Ölem’, ‘İlkaş’, ‘Öykü Satan Adam’, ‘Tekfener’ ve ‘Güzellik ve Aşk’ gibi öykülerde yazarın geçmişe duyduğu özlemin ifade bulmuş şekli yer alır.

‘Değirmen’ adlı öyküde yazar çocuk yaşlardayken, ailesi ile beraber buğday öğütmeye gitmesini ve değirmende geçen zamanda yaşanan olayları anlatır. Günümüzde artık bu uygulama yok denecek kadar azdır. İnsanlar buğdayı öğütüp ekmek yapmak yerine direkt ekmek alır. Ancak yazar geçmişte yaşadığı o günleri özlemlerle anar. Yazar, geçmişte yaşadığı olayları anlatırken gözleri parıldar. Değirmen adlı öyküde geçen şu ifade yazarın o günlerdeki mutluluğunu göstermek adına önemlidir: *“Müthiş bir curcuna. Değirmene gideceğiz dört gün sonra. İçim içime sığmıyor.”* (Değirmen, s.79).

Yazarın ‘böhöüü’ adlı öyküsü de geçmişe duyduğu özlemi dile getiren ifadelerden oluşur. Öyküde yurt dışında yaşayan bir karakterin Ankara’ya ve Ankara’da yediği yemeklere duyduğu özlem farklı bir dille anlatılır. Geçmişe duyulan özlemi sadece yaşanan olaylara bağlamak yanlış olur. Yazar, da sadece geçmişte yaşadığı olayları dile getirmez. Oluşturmuş olduğu karakter yurt dışında yaşar ve ülkesinin yemeklerini ve kültürel yapısını özler. Geçmiş zamanda yaşadığı ülkenin kıymetini bulunduğu ülkede uzun bir zaman yaşadıkdan sonra daha iyi anlar. Öyküde karakterin özlemi yemeklerle ifade edilse de ayrı bir özlemi daha vardır. Bu özlemi de ana dilde iletişim kurma özlemidir. Bu durum ana karakterin ifadelerinden çok net anlaşılır. Öyküde başkişi duygusal ifadelerle konuşur. Bu da onun iletişim anlamında özlemini yansıtır. *“Ben şimdi orda ankarada olmak ve bol tereyağlı kebab yemek istiyorum, kalbim burnum midem her yerim sızlıyor, ağlıyorum ben burda, bu gavurların domatesi*

domates değil, turşusu bir abuk, yoğurtları bi şeye benzemiyor, et lastik gibi, ben ülkeme dönmek istiyorum böhüüüü... ” (böhüüü, s.318).

Sadık Yalsızuçanlar'ın 'Güzellik ve Aşk' adlı öyküsünde geçmişe duyulan özlem farklı bir bakış açısından ele alınır. Yalsızuçanlar, öyküde günümüz aşklarını ve aşk algısını eleştirirken geçmişte yaşanan aşkların büyüğü kokusunu okuyucuya tekrar hissettirmek ister. Bunu yaparken de geçmiş ile günümüzü kıyaslayarak bir çıkarımda bulunur.

Günümüzde birçok duygu metanın esareti altında can çekişir haldedir. Bu duyguların başında ise aşk gelir. Geçmişte aşkın ölçüsü çekilen çile ve sıkıntılarla ölçülürken günümüzde maddenin ve mal arlığının niteliğiyle ölçülür. Tüketimin hızla arttığı günümüz toplumlarında sevdalar da hızlı bir şekilde tüketilir hale geldi. Sadık Yalsızuçanlar'da bu öyküsünde okuyuculara günümüzde tüketimin ve değişimin hangi boyuta ulaştığını anlatmaya çalışır. Öyküde yazar aşk ve güzellik kavramlarına insani nitelikler kazandırarak onları karakter kimliğine büründürür ve geçmişte yaşanan aşkların değerini bu karakterler üzerinden anlatır. Ayrıca yazar aşk ve tasavvuf kavramlarını bir potada eriterek sunar. Çünkü yazarın öyküdeki aşk anlayışı dünyevî aşkın ifadesi değildir. Bilakis manevî aşkın yazarda bıraktığı izlerin ifadeye bürünmüş halidir. Yazar, geçmişte yaşanan bu aşklara ve bu aşkların yaşandığı mekânlara hasrettir. *“Aşk, güzelliği bir nisan ikindisi, gül kokuları ve ney nağmelerinin sarhoşluğuyla kendilerinden geçmiş Mevlevilerin tekke yokuşundaki sema zikirlerinden sonra görmüş ve gözlerindeki büyüye esir olmuştu.”* (Güzellik ve aşk, s.455).

Yazar öyküde geçmişteki aşklara duyduğu özlemi dile getirdiği gibi o aşkların yaşandığı mekânlara duyduğu özlemi de dile getirir. Ayrıca o mekânların günümüzde nasıl metanın esareti altında olduğunu da dile getirir.

“İtfaiye Meydanı'ndan Ulus'a çıkan, iki yanında resmi ve özel bankaların yönetim ve şube binaları yükselen caddeye yetmiş dört yıl önce Tekke yokuşu deniyordu. Henüz Zülfazıl'ın solfasol, Hacı Bayram-ı Veli'nin bir müridinin adına izafeten Ahi mesut denilen yerleşim biriminin Etimesgut olmadığı ve üç Mevlevi dergâhı, iki nakşi, bir kadiri, bir de rubai tekkesinin bulunduğu tepede ikinci namazı sonrası dervişler gül bahçesine dağılır, efil efil esen rüzgâra karşı ney üflerlerdi.” (Güzellik ve aşk, s. 455).

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere yazar Tekke yokuşunun yetmiş dört yılda yaşadığı değişimi kıyaslayarak aktarır. Yetmiş dört yıl önce rüzgâra karşı ney üfleyen dervişlerin yerini günümüzde metanın temsilcileri olan banka şubeleri alır.

Yaşanan bu değişim karşısında yazar geçmişe duyduğu özlemi aşk ve güzellik karakterlerinin ağzından anlatır.

3.5. Sosyal Adaletsizlik

Sosyal adaletsizlik toplumun her katmanında görülebilen ayrıştırıcı, yutucu ve yok edici özellikleri içinde barındıran yapının adıdır. Korkmaz'a göre "*Sosyal adaletsizliğin temeli; fırsat eşitsizliği, gelir dağılımındaki korkunç dengesizlik, çıkar çevrelerinin bencil tavırları, hükümet gücünün kötüye kullanımı, cehalet ve korkaklık gibi unsurlara dayanmaktadır.*" (Korkmaz, 1997:106).

Sadık Yalsızuçanlar'ın öykülerindeki sosyal adaletsizlik teması cehalet ve eğitimsizlik kavramları üzerinden okuyucuya yansıtılır. Cehaletin ve eğitimsizliğin boy gösterdiği Doğu toplumlarında adalet terazisi gücünün elinde bulunur. Bu sistem içerisinde en fazla mağdur olan grup ise kadınlar ve çocuklardır. Bu toplum içerisinde kadın ve çocukların söz hakkı bulunmaz. Erkeklerin yasasına göre yaşamak zorunda kalan bu grup insanları adaletsiz bir yaşam içerisinde mücadele eder. Tabi bu mücadele belli bir noktaya kadar sürer. Kızlar evlenme çağına gelmeden evlendirilir. Kadınlar para ile alınmış bir 'Mal' gibi muamele görür. Çocuklar küçük yaşlardan itibaren çalıştırılır. Töre kanununun hüküm sürdüğü bu coğrafyada bu silsile, kurbanlarını vererek yaşamaya devam eder. Sistemin bu hale gelmesinin asıl sebebi ise eğitimsizliktir. Eğitimden uzak kalan toplum cehaletin tutsağında yaşar. Hayat şartlarını da buna göre şekillendiren bireyler gelecek nesillere de bu geleneği aktarır. Bu sayede sosyal adaletsizlik denilen kangren düşünce yapısı ortaya çıkar.

Yazarın 'Bir Kulunu Çok Sevdim' adlı öyküsü sosyal eşitsizlik temasını anlatmada önemli olayları barındırır. Öykünün konusu Doğu illerinin birinde oturan ailenin genç kızının komşunun oğlunu sevmesi ve bu sevdanın duyulması üzerine genç kızın öldürülmesi olayını anlatır. Öykü ayrıca birçok konuyu içerisinde barındırır. Öykünün başkişisi Hatice komşusu İbrahim'i sever. Kentte yayın yapan bir radyoda adına şarkı istenince aile meclisi toplanır. Kızın ismi kirlendi gerekçesiyle Hatice'yi öldürme kararı alınır. Kararı ise evin erkeklerinden baba, dede ve amca verir. Namus kavramı birçok kişi için farklı anlamlar taşır. Öyküdeki aile için ise namuslarının kirlenmesi için kızlarının bir çocuğa sevdalanması yeterlidir. Bu durum karşısında verilecek cezada bellidir.

Eğitimsizliğin ve cehaletin kol gezdiği bu toplumlarda insan canına kıymak o kadar da zor bir olay değildir. Kendilerini aşırı İslamcı ve muhafazakâr olarak nitelendiren bu toplum insanları İslam'a ve ahlaka uygun olmayan davranışlar sergiler. Yazar, da bu yapıyı eleştirirken öykünün kurgusunu gerçekte yaşanan olaylar üzerinden oluşturur. Raymond Williams ise sosyal adaletsizlik kavramına dair *“Herhangi bir gerçek toplumda özgül eşitsizlikler vardır ve bu eşitsizlik bu süreci anlama yeteneği için de geçerlidir. Sınıflı bir toplumda öncelikle sınıflar arasında eşitsizlik vardır.”* (Williams, 1990: 87) ifadelerini kullanarak sosyal adaletsizlik hakkında fikirlerini beyan eder.

Sosyal adaletsizliğin varlığını sürdürdüğü Doğu toplumlarında resmiyette sosyal sınıf hiyerarşisi bulunmamasına rağmen sanal bir sınıf sistemi bulunmaktadır. Bu sınıfın en üst kademesini erkekler oluştururken en alt kademesini ise kadınlar ve çocuklar oluşturur. Öyküde ise bu sınıfın en alt kademedeki temsilcisi Hatice'dir. Hatice bir kulu sevdiği için infaz edilir. İnfaz olayını da en küçük kardeşi Mustafa gerçekleştirir. Sistem bu olayla beraber masum bir kişinin daha geleceğini karartır. Hiçbir suçu günahı olmayan küçük bir çocuk ablasını öldürür ve yaptığı bu işten dolayı gururlanır. Çocuk ailesinin namusunu temizleme gururuyla cezaevine gider. Hatice sevmenin suç olduğu bir toplumda yaşadığı için mezara girer. Baba, dede ve amcaya ne oldu mu dersiniz? Onlar ise dünyalık işlerine geri dönerler. Ta ki yeni bir infaz olayına kadar. *“Ben ablama evden neden açıyorsun dedim. O ben artiz olacağım dedi. Sen bu lekeyi bize nasıl sürersin dedim. O, sürerim dedi sana ne dedi. Bunun üzerine çok kızdım. Duvardaki Tüfeği alarak iki kere ateş ettim.”* (B.K.Ç.S., s.117).

Sosyal adaletsizliğin varlığını sürdürdüğü diğer bir ortam ise savaş ortamıdır. Savaşlarda en çok mağdur olan kesim yukarıda olduğu gibi kadın ve çocuklardır. Ömrünün taze baharlarını yaşayan çocuklar savaş sırasında dünyanın en acı gerçekleriyle yüzleşmek zorunda kalır. Her gün binlerce insanın ölümüne şahit olarak büyüyen bu çocuklar oyun çocukları değildir. Artık onlar savaş çocuklarıdır. Savaş sırasında kadınlar ise hunharca öldürülür. Öldürülmeyen ise tecavüze uğrayıp işkence görür. Bu olaylardan sonra ise o kadınlar yaşayan ölü haline dönüşür. Yalsızuçanlar, öykülerinde savaşa dair sosyal adaletsizliği Irak Savaşı üzerinden anlatır. Yazar, 'Olmadık Bir Şey' adlı öykünün 7. Maddesinde Iraklı bir anne ve görme engelli çocuğunun intiharını anlatır. 'Savaşın Birinci Günü' adlı öyküde ise genç yaşta zorla

Iraklı biriyle evlendirilen bir kızın Irak'ta savaşın başlamasıyla beraber çocuklarıyla çektiği sıkıntıları anlatır.

‘Olmadık Bir Şey’ adlı öyküde Amerikan askerlerinin işgali altında olan Irak’ta, bir anne ve görme engelli çocuğu savaşın zulmünden kurtulmak için ölümü tercih eder. *“Az önce, annesi, Iraklı kör bir çocuğu ayaklarına taş bağlayarak suya attı. Adı Zin idi çocuğun. Dört yaşındaydı. Amerikalı askerler, cemselerle çamurlu yola koşuyorlardı. Kadının mavi, naylon ayakkabıları vardı. Yüksek, kayalık bir tepeye çıktı. Yüzlerce metre aşağıdaki kayalıklara bıraktı kendisini. Ayakkabıları uçurumun kenarında, yosun tutmuş kayanın üzerinde kaldı. İlerdeki toprak yolda cemselerden Amerikan askerlerinin bağırtısı geliyordu.”* (Olmadık Bir Şey, s.260). Savaş çirkin yüzünü bu öyküde de gösterir. Yazar, bu öyküyü küçürek öykü formatında kaleme alır. Çünkü yazar okuyucuya vermek istediği mesajı direkt dile getirmek ister. Savaşın sosyal adaletsizlik üzerindeki etkisini dile getirmek isteyen yazar bunu da en kısa ve öz şekilde yansıtır.

Yazarın ‘Savaşın Birinci Günü’ adlı öyküsünde de sosyal adaletsizlik temine uygun örnekler mevcuttur. Öyküde eğitimsizlik ve cehaletin izlerine de rastlamak mümkündür. Öyküde 14 yaşında üvey annesi tarafından 50 yaşında Irak’ta yaşayan Türk asıllı zengin bir aıyla evlendirilen genç bir kızın yaşadığı sıkıntılar ve uğradığı adaletsizlikler anlatılır. Ayrıca bu öyküde savaşın çirkin yüzünü de görmek mümkündür. Öyküde ilk olarak oyun çağında olan bir kızın zorla evlendirilmesi dikkat çeker. Eğitimsizliğin boy gösterdiği toplumlarda, kadın ve çocukların daima adaletsizliğe uğrayan ve ezilen kesim olması herkesçe bilinen bir gerçektir. Bu öyküde de 14 yaşındaki bir kızın 50 yaşında bir kişiyle evlendirilmesi normal şartlarda kabul edilemez. Ancak yazar bu tarz evlilikleri eleştirmek adına öykünün kurgusunu bu şekilde tasarlar. Yazara göre *‘Halk- devlet/ bürokrasi çatışması, gelir dağılımındaki dengesizlik, cehalet ve törelerle sınırlılık, toplumsal ve geleneksel normların baskısı ile boyut kazanan sosyal adaletsizlik, doğal bir durum olarak kabul edilir.’* (Deveci, 2012: 459-460). Öyküde genç kızın kocasının ölmesiyle birlikte sosyal adaletsizlik kavramı tekrar kendini gösterir. Türkiye’den dilini, geleneğini bilmediği bir ülkeye gelin giden başkışinin cehaletinden kocasının ablası faydalanır. Ölen kocasından üç çocuğu olan başkışı kocasının mal varlığının tamamını sahip olur. Ancak kocasının ablası başkışinin Arapça bilmemesinden faydalanarak ona belgeler imzalatır. İmzalattığı belgelerle genç kızın tüm mal varlığına ve çocuklarına el koyan kadın başkışiyi de sokağa atarak tek

başına bırakır. Yozlaşan ve adaletin kalmadığı toplumlarda ise bu denli davranışlar doğal karşılanır. Çünkü “*Sosyal adaletin olmadığı yerde, insanî değerlerden söz etmek imkânsızdır. Yozlaşan bireylerin kendi bireysel çıkarlarını düşünerek insanları ve insanların emeklerini sömürmesi, zengin sınıfının güvenini arttırırken orta sınıfın ezilmesine, neden olur. Sosyal adaletin koruyucusu olan devlet otoritesinin zayıflığı adalet kavramının kişisel bir özerklik kazanmasına sağlar. Özellikle zengin sınıfının iktidarında paylaştırılan adalet kavramı, fakirin iyice fakirleşmesine ve sınıflar arasındaki farkın açılmasına sebep olur.*” (Şahin, 2010: 519-520).

Öyküde sosyal adaletsizlik İran ve Irak savaşının çıkmasıyla tekrar kendini gösterir. Kocası öldükten sonra Lübnan asıllı bir pilotla evlenen başkışı mutlu bir yaşam sürer. Ancak Saddam ve Baas rejimi aileyi ve yabancı asıllı kişileri rahat bırakmaz ve hayatlarını cehenneme çevirir. Hiçbir suçu olmayan insanlar savaş sırasında öldürülür. Adalet kavramının olmadığı savaş meydanlarında genç kadının çocuğu sebepsiz yere öldürülür. Aile'nin en küçük kızına ise Saddam'ın yeğeni aşık olur ve aileyi rahat bırakmaz. Aileye ülke dışına çıkma yasağı getirilir. 14 yaşından beri uğradığı adaletsizlikler başkışının yakasını bir türlü bırakmaz. Savaş sırasında en çok kadın ve genç kızlar zarar görür. Yazar, da öykülerinde en çok bu noktayı eleştirir. Hiçbir şekilde savunması olmayan bu kişilerin hunharca öldürülüp katledilmesi dünyanın herhangi bir ülkesinde uygulanan adalet sisteminde yeri yoktur. Öyküde yer alan ifadelere bakıldığında adaletsizliğin hangi seviyelerde olduğu daha rahat anlaşılır:

“*Saddam ve Baas rejiminin gelmesiyle hayatları kâbusa dönüyor. O ana kadar çok mutlu bir aile hayatları varken kocası ve kendisinin kraliyetle ilişkileri ve yabancı olmaları nedeniyle fişleniyor ve sık sık taciz ediliyorlar. Irak savaşı çıkıyor. Yabancı asıllılar, Kürt ve Türkler en önde yollanıyor. İlk evliliğinden olan oğlu savaşın birinci günü bombayla öldürülüyor. Daha sonra ikinci oğlunu da askere alıyorlar. Üç kez vuruluyor. En son kafasından vurulunca babası onu Kürt bölgesinden Türkiye'ye kaçırıyor. Bu çocuğun kaçması üzerine evleri her gün askerler tarafından basılıyor.*” (S.B.G., s.290).

Yazar ‘Haspane’ adlı öyküsünde toplumun içerisinde meydana gelen sosyal adaletsizliklerden bahseder. Yalsızuçanlar, öyküde hastane adını haspane olarak nitelendirir. Çünkü kurum içerisinde yaşanan olaylar yazara göre hastaneden çok haspaneyi andırır. Sıraya giren insanların yanında şık giyimli insanların sorgusuz sualsiz bir şekilde doktor odasına girmesi, hastane çalışanlarının sadece sonucu gösterip

gideceğiz deyip yakınlarıyla beraber sırada bekleyen hastaların haklarına girmesi yazarın dikkat çektiği noktalardır. Hoşgörü ve kişiliğe saygı gibi kavramlardan yoksun olan toplumlarda bu tarz problemlerin olması doğaldır. Çünkü “Çıkarları sayesinde işleyişin çarkları olarak işlev gören” (Adorno, 2004: 60) bu karakterler yozlaşmanın sonucu olarak adaletsizliği umursamaz hale gelir. Toplumda sosyal adaletin tersine bir işleyiş sürdüren karakterler toplumun ortak kural ve yaşamlarına yabancılaşır. Bu yabancılaşma sonucunda ise yozlaşan karakterler davranış anlamında adalet kavramına sığmayan hareketler içinde olurlar. Öyküde ise sosyal adalet kavramını benimsemeyen kişilerin tasviri şu şekilde yapılır:

“Koridorda kan tahlili için sırada bekliyorum. Genç kız, yaşlı bir adamı sandalyeli tekerlekle sürüyor, adam ağlıyor, geçerken, ‘Herkes çiçekler gibi koklar karısını, ben köpekler gibi dövdüm...’ sesi eriyor. Geçenlerin gölgelerine bakıyorum. Haspane burası. Beyaz giysili kadın çocuğunu sürüklüyor. Takım elbiseli çantalı erkeklerle, şık giyimli, gözlüklü genç kadınlar doktor odalarına girip çıkıyor. Sigara çarpı levhasının önünden sinekkaydı tıraşlı, bıyığı ve saçları siyaha boyalı orta kırıta bir adam geçiyor. ‘Ben dine karşı değilim ama şu hacca gidenler...’ sesi eriyor. Dahiliyecinin kapısında dikilen kapıcıya, ‘Sadece sonuçları gösterip gideceğiz’ diyen kadının derin yırtmacına bakıyor herkes. Tahlil için çağırıyorlar, gitmeliyim, izninizle.” (Haspane, s.210).

Yukarıdaki alıntıda anlatıcı aslında sosyolojik bir çözümleme yapar. Anlatıcı hastane içerisinde gelişen olayları sosyolog gözüyle inceler ve netice itibarıyla de toplum tarafından benimsenip kabul edilen adaletsiz bir düzenin varlığını saptar.

3.6. İnanç- İnanış ve İnsan

İnanç veya inanış, bireyin uğruna mücadele verdiği değerler için kendini koşullama yöntemidir. Bu nedenle inançlı olan her birey yok olma korkusunu yenerek hayatta var olmanın bilinciyle hareket eder. “Varlığın en büyük sorunsalı yok olma kaygısıdır. Hiçlik ve boşluk, zaman ve mekânın dışında olmak belirsizlikle birlikte her zaman insana ürküntü verir. Zaman karşısında tükendiğini hisseden birey/kahraman, ölümün yaşlılara daha yakın olduğunu algılamasıyla inançsızlığın yerini korku ve şüphe alır.” (Kanter, 2008: 341). Bu şüphe içerisinde birey değer yitikliğine uğrayarak yokluğa doğru yol alır. Ancak “Yoktan korkmayı, “bir şeyden” korkmaya dönüştürdüğümüzde kendimizi bir şeylerden korumak için, bazı mekanizmalar

geliştirebiliriz. Ama “yok”un karşısında insan tümünden çaresizdir.” (Karaca, 2000: 152). Bu nedenle yokluğu veya hiçliği, varlığa dönüştürmek için inançlı olmak gerekir.

Sadık Yalsızuçanlar, öykülerinde inanç kavramını iki şekilde ele alır. İlk olarak yazara göre inançlı olmak demek, Müslümanlığın gereklerini yerine getirip muhafazakâr bir yapıda yaşamaktır. Yazar, bu özellikte olan karakterleri eserlerinde yansıtır. İkinci olarak inançlı olmak demek, bireyin bir şeyi yapabileceğine ve başarabileceğine kendisini şartlandırması haldir. Bu düşüncenin de örneklerini öykülerde bulmak mümkündür. Yalsızuçanlar, ‘Yusuf’un Rüyası’ adlı öyküsünde inançlı bir ailenin hayatından kesitler sunar. Öyküde başkışının dedesi ve babaannesi inanç boyutlarıyla ön plana çıkar. Sabah akşam ibadet eden ikili torunları Yusuf’un ölümüyle beraber ibadetlerinin süresini artırırlar. Yazar ile yaptığımız görüşme sırasında öyküde anlatılan karakterlerin gerçek yaşamda da ailesi olduğunu öğrendik. Yazarın çocukluğunda dedesi ve babaannesinin etkisi altında büyümesi, ona tasavvufi ve hikmetli bir söyleşin zeminini hazırlamış olur.

“Namazdan sonra ism-i azam okur, uzun uzun ve ağlayarak dua eder, yemeğini yiyip çayını yudumlarken mahşer eşliğinde Yunus İlahisine başlardı. Aşkın odu ciğerimi/yaka geldi yaka gider/garip başım bu sevdayı/ çeke geldi çeke gider. İkinci dörtlükte babaannem de eşlik ederdi. Kâr etti firak canıma/aşık oldum sultanıma/aşk zinciri dost boynuma/taka geldi taka gider. İlahinin bu dizelerinde babaanem ‘Hay! Hay!’ diyerek, artan bir ahenkle sağa sola sallanır, kendini kaybeder, başını duvara çarpar, alnından kaz sızar lakin fark etmezdi.” (Yusuf’un Rüyası, s.14-15).

Yukarıdaki alıntı inanç boyutunu görme noktasında önem arz eder. Babaanne karakterinin inandığı değerler neticesinde kendinden geçip başını duvarlara vurmasını fark etmemesi inançlı bir bireyin yapacağı bir olaydır. İnanmak bir olayı başarmada ilk adımdır. Çünkü Motivasyon konusunda büyük bir otorite olarak kabul gören Dr. David J. Schwartz’ın da söylemiyle *“Bir şeyin imkânsız olduğuna inanırsanız, aklınız beyniniz bunun neden imkânsız olduğunu size ispatlamak üzere çalışmaya başlar. Ama bir şeyi yapabileceğinize inandığınızda, gerçekten inandığınızda, aklınız yapmak üzere çözümler bulma konusunda size yardım etmek için çalışmaya başlar.”* (Schwartz, 2000: 123). Yazarın ‘Paskal’ adlı öyküsünün başkışısı Ayşe Yanık bu tanıma uygun bir davranış sergiler. Çocuğu ve köpeğiyle beraber sahil şeridinin içinde oyma mağara sayılabilecek bir mekân hayatta kalma mücadelesi veren Ayşe Yanık, her türlü sıkıntıya göğüs gererek oğlunun geleceği için çalışır. Kocasının hapisaneyeye düşmesinin

ardından kocasının arkadaşlarından gördüğü şiddet ve tecavüz onu yıldırılmaz. Tek isteği oğluna iyi bir gelecek hazırlamaktır. Bunun içinde her türlü sıkıntıya katlanır. Sahil şeridinde oğluyla beraber çalışıp ekmek paralarını çıkartırlar. Aynı zamanda oğlu Kenan Yanık okul eğitimini de aksatmamaktadır. Ayşe Yanık'ın inanç ve hayallerini yazar şu sözlerle okuyucuya aktarır: *Bir ana olarak en büyük hayalim oğlumun okuması, doktor, avukat veya mühendis olması. Bir evimin olmasını çok istiyorum. Sıcak suyu olmasa da musluklarından su akması benim için yeterli. Elektrik olsun ve oğlum geceleri ders çalışsın. Mağarada elektrik ve su yok, zor şartlarda yaşıyoruz burada. Korunmak için de Paskal adında bir köpek besliyoruz. Kışın çöplüklerden kutu toplayarak geçimimizi sağladık, elime ne geçtiyse oğluma harcadım. Bir gün acaba çatısı olan bir evde oturabilecek miyiz? Oğlum, böyle bir evde ayaklarını uzatarak televizyonda çizgi film seyretmeyi hayalliyor. Paskal'ı da oğlumu da bu sefaletten bir gün kurtaracağım.*" (Paskal, s.163).

Sadık Yalsızuçanlar, 'Riyad' adlı öyküsünde de inanç teminin örneklerini yansıtır. Öyküde Kamil Baba adlı karakter muhafazakâr bir yaşam tarzına sahiptir. Çevresinde bulunan dostlarıyla beraber sabahlara kadar sohbet yapan Kamil Baba yaşadığı dönemin düzeninden şikâyetçidir. Fabrikaların, beton yığınlarının yükseldiği bu düzen içerisinde yer almak istemeyen Kamil Baba kendini iç dünyasına kapatır. Ancak geleceğe o kadar da karamsar bakmaz. Çünkü gelecekte birinin çıkıp bu düzene karşı savaş açacağına ve bu savaşı kazanıp eski düzeni getireceğine inanır. Kamil Baba'nın çocukları da yeni düzenin tutsağı olurlar. Çocukları vakit iktisattan söz açsa Kamil Baba bahçeye gider çiçeklerini eliyle kontrol eder ve sevinirdi. Çiçekler Kamil Baba'nın inancının ve hayallerinin devam ettiğinin göstergesidir. Çiçeklerin solmaması öykünün geleceğine dair mesajlar verir. Nitekim Kamil Baba öleceği sırada çocuklarına şu vasiyette bulunur:

"Çocuklarım, korkarım, sebeplerin en acısı, en onulmazı olacaklar. Kızım, senin doğacak çocuğuna 'hamileydim o sıra' erkek olursa, dedemin ismini verin, Riyad" (Riyad, s.194).

Yukarıdaki alıntıda dikkat çeken bir husus vardır ki o da Kamil Baba'nın doğacak torununa 'Riyad' koyulmasını istemesidir. Riyad isminin kelime anlamı bir şeyin yokluğunu duyarak geri gelmesini istemek, özlemek anlamındadır. Kamil Baba geçmişin özlemini her daim içinde hisseder. Kamil Baba var olan düzeni değiştirecek kişinin verdiği isim neticesinde torununun olduğuna inanır. Aslında bu kısımda daha

ilginç olan bir durum vardır. Yazar ile yaptığımız görüşme sırasında, Riyad ismini nerden geliyor, bilinçli bir seçim mi, sorduk. Sadık Yalsızuçanlar da yeğenin ismi olduğu için, o an aklıma öyle geldi, cevabını verdi. Riyad isminin anlamını yazara söylediğimizde şaşırarak, isabet olmuş öykünün içeriğiyle uyumlu olmuş, cevabını verdi. Öyküde Kamil Baba'nın ölmesiyle Riyad'ın devri başlar. Riyad dönemin insanlarına göre farklı bir karaktere sahiptir. Ona bakan kişiler geçmişin izlerini bulur. Riyad ailesinden hiçbir karaktere benzemez. Netice itibariyle Kamil Baba'nın inandığı ve dile getirdiği kişi artık varlığını hissettirmeye başlar. Riyad var olan düzene karşı savaş açar. Bu savaş neticesinde kazanan Riyad olur. Yeni düzen yıkılır. Özlemi duyulan eski düzen geri getirilir. Riyad yaptıklarıyla mutlu olurken bu tabloyu dedesinin de görmesini arzular.

“İçlerinden biri bağırdı. Kimse duymadı. Akrep olan görevlinin sonunu belirtiyordu bu bağırtı. Ateş büyüdükçe tünel de büyüdü. Eridi, eridi, görevlileri birer birer akrebe dönüştürdü. Ve birbirlerini zehirlediler. Ateş, politikacıları boyutsuz bir yere itti. Bürokratlar yandı; fakat ölmedi. Tünelin sonu görünüyordu. Engin bir kan gölü üstünde şeffaf, saydam, hayatlı bir damla gibi sonu göründü. Riyad'ın aşkı başlamıştı. Riyad'ın tutkusu. Kamil Baba şehrimizi şimdi tanıyamaz. Fabrikalardan eser yok şimdi. Güneş ısıtıyor bizi. Çiçekler renklerini, kokularını ve türlerini artırdı.” (Riyad, s.199).

Yalsızuçanlar, aslında bu öyküde hayalini kurduğu hayat şeklinin bir görüntüsünü oluşturur. Bunu yaparken de öyküde var olan karakterlerden faydalanır. İyi bir şekilde kurgulanan bu öyküde üç nesil bir arada anlatılır. Burada Kamil Baba birinci nesil olarak dikkat çeker. İkinci nesil olarak Kamil Baba'nın karşı çıktığı düzeni yaşayan çocukları görülür. Üçüncü nesil ise Kamil Baba'nın özlemini dile getirdiği yaşamı tekrardan sağlayan Riyad'ın neslidir. Öyküde birinci nesil ile üçüncü nesil tekrar aynı çatı altında buluşur. Bu da inanmışlığın bir göstergesi olarak okuyucuya yansıtılır. Yazarın bu iki nesli bir araya getirmesi öyküde şu ifadelerle anlatılır:

“Bugün Cuma. Bahçeye çıkacağım. Eve döndüğümde Riyad gelmiş olacak. Kamil Baba'yla diz dize çay içecekler. Şaşkınlıktan ve sevinçten öleceğim.” (Riyad, s.199).

Öykü sonunda anlatıcı kişi iki neslin bir araya gelmesini sağlayarak istenilen mesajı verir. Aslında öyküde Kamil Baba karakteri ölmüştür. Ancak öykü sonunda torunu ile diz dize oturup çay içmesi sembolik bir ifadedir. Çünkü Kamil Baba'nın

torunu Riyad dedesi ile aynı çağın kültürünü yaşamaya başlar. Anlatıcıda bu noktaya dikkat çekmek ister.

3.7. İnsanı Yücelten Duygu: Sevgi

Sevgi, bireyin herhangi bir varlığa besleyebileceği olumlu ve iyi huylu duygu yoğunluğudur. Sevgi duygusunu içinde barındıran kişi menfaat düşünmeyen samimi ve içten yaklaşan davranışlar sergiler. Bu nedenle sevgi, arzu gibi menfaate bağlı duygulardan farklıdır. Bu açıdan *“Sevgi bir nesneye karşı duyulan salt duygusal etkinliktir. Bu nesne de herhangi bir şey, bir kişi ya da bir şey olabilir. Duygusal bir etkinlik olarak sevgi, bir yanda tüm zihinsel işlevlerden –algılama, düşünme, inceleme, anımsama, imgelemeden- öte yandan da çoğu zaman karıştırıldığı arzudan ayrılır.”* (Gasset,2005: 33). Bundan dolayı sevgi duygusu arzu, istek gibi duygulardan ayrı düşünülmelidir.

Sadık Yalsızuçanlar’ın öykülerinde sevgi teminin örnekleri mevcuttur. Yazar, öykülerinde insan sevgisi, hayvan sevgisi ve doğa sevgisi gibi konuları işler. Yazarın hayata ve topluma olan bakışı sevgi temasında dile gelir. Yalsızuçanlar, öykülerinde yeni bir insan şekli oluşturma gayretindedir. Bu gayretin temelini ise sevgi kavramı oluşturmaktadır. Çünkü yazara göre var olan düzende sevginin yerini arzular ve ihtiraslar alır. Bu da insanlığın duygusal anlamda çöküşünün başlangıcı olarak görülür. *“Bir şeyi arzu etmek kuşkusuz o şeye sahip olmaya doğru ilerlemek demektir. Bu nedenle arzu doyurulur doyurulmaz söner, doyumla birlikte sona erer. Oysa sevgi sonsuza dek doyumsuz kalır. Sevgi arzunun tam tersidir, çünkü baştan sona etkinliktir. Sevgide nesnenin bana gelmesi yerine, ben nesneye giderim ve onun bir parçası olurum. Sevgi eyleminde iki kişi kendilerinin dışına çıkarlar. Belki de doğanın insana kendinin dışına çıkıp başka bir nesneye yönelme olanağı tanıdığı en yüce etkinliktir sevgi. O bana doğru gelmez, ben ona doğru çekilirim.”* (Gasset,2005: 33). Yazarın ‘Riyad’ adlı öyküsünde sevginin kişiden nesneye doğru hareketi görülür. Bu öyküde kişinin doğaya ve çiçeğe olan sevgisi bulunur. Öykü kişilerinden olan Kamil Baba, yaşadığı çağın insanları ve sosyal yapısından memnun değildir. Bu nedenle içine kapanık bir hayat sürer. Ancak Kamil Baba, doğacak bir kişinin geçmişte yaşadığı o unutulmaz günleri tekrar getireceğine inanır. Kamil Baba’nın hayalini kurduğu kişi ise öykünün başkışisi olan Riyad karakteridir. Riyad doğduktan sonra çok hızlı bir gelişim gösterir.

Ailesinden ve toplumdan farklı düşünen Riyad, geleneğe bağlı yaşar. Kamil Baba'nın hayalinin kurduğu hayat için var olan düzenle çıkmaz bir mücadeleye giren Riyad, bu mücadeleyi kazanır ve hayalini kurduğu hayatın tohumlarını her yere dağıtır. Öykünün bu noktasında Kamil Baba'nın çiçek sevgisi dikkat çeker. Kamil Baba öyküde çok anlayışlıdır. Herkesi çok sever. Ancak çiçeklere karşı farklı bir sevgisi vardır. Kamil Baba sevginin kudretine ve kuşatıcılığına inanır. Çünkü *“Sevmek bir etkinliktir; edilgen bir olay değildir. Bir şeyin içinde olmaktır, bir şeye kapılmak değildir. Sevginin etkin özelliği, en genel biçimde şöyle tanımlanabilir: Sevgi vermektir, almak değildir.”* (Fromm, 1995: 29). Bu nedenle Kamil Baba'da duyguları ve ümitlerini çiçeklerine verir. Çünkü çiçekler Kamil Baba'nın gelecekteki umutlarını simgeler. Onlar solarsa ümitlerde solar. O nedenle Kamil Baba çiçekleri sürekli sever ve kontrol eder. *“Gözlerini yitirdiğinde ölümüne iki ay vardı. Bahçedeki çiçeklere götürürdüm Her sabah çiçekleri eliyle yoklar, sevinirdi. Oğulları iktisattan söz ettiğinde ‘bahçeye götür beni’ derdi.”* (Riyad, s. 193).

Yazarın ‘Paskal’ adlı öyküsünde ise hayvan sevgisinin örnekleri görülür. Sevgi çok yönlü bir kavramdır. Sevgiyi bir nesneye, varlığa bağlamak doğru değildir. Apaydın'a göre *“Seven kişi, nesnesi yakında ya da uzakta olsun, eş ya da çocuk olsun, sanat ya da bilim olsun, vatan ya da Tanrı olsun onun yarar için çalışır ve onu yüceltir. Sevmek sevilen şeye sonu gelmez bir çabayla canlılık katma, onu yaratma, isteyerek koruma eylemidir.”* (Apaydın, 2006: 20). Öykünün başkişisi Ayşe Yanık'ta sevdiği değer verdiği kişi ve varlıkları koruma içgüdüsüne sahiptir. Yaşadığı yaşam içerisinde başkişinin tutunacak iki dalı vardır. Bunlardan biri çocuğu Kenan Yanık ve diğeri ise köpeği Paskal'dır. Başkişi sevdiklerinin mutluluğu için elinden gelen mücadeleyi gösterir. Öykünün son kısmında yer alan ifadeler başkişinin mücadelesini ve sevgisini gösterir niteliktedir. *Mağarada elektrik ve su yok, zor şartlarda yaşıyoruz burada. Korunmak için de Paskal adında bir köpek besliyoruz. Kışın çöplüklerden kutu toplayarak geçimimizi sağladık, elime ne geçtiyse oğluma harcadım. Bir gün acaba çatısı olan bir evde oturabilecek miyiz? Oğlum, böyle bir evde ayaklarını uzatarak televizyonda çizgi film seyretmeyi hayalliyor. Paskal'ı da oğlumu da bu sefaletten bir gün kurtaracağım.”* (Paskal, s.163).

Yalsızuçanlar'ın ‘Pınar Sineması’ adlı öyküsünde de sevgi teminin örnekleri mevcuttur. Öyküde başkişi olan Abdurrahman'ın hayat öyküsü anlatılır. Sinema

işletmeciliği yapan başkişinin çevresi ve seveni fazladır. Bu nedenle evine gelen giden eksik olmaz. Abdurrahman mizaç olarak sert yapılı biri olsa da yardımsever bir yapısı da vardır. Ancak öyküde sevgi adına dikkat çeken husus öykü anlatıcısının ifadeleridir. Öykünün anlatıcı kişisi Abdurrahman'ın oğludur. Anlatıcı babasının hayatını kare kare özetler. Babasının bekârlık hayatını grmşsesine anlatır. Öyküde anlatıcının sevgi ifadeleri dikkat çekicidir. Abdurrahman'ın evinden misafir hiçbir zaman eksik olmaz. Başkişinin yakın arkadaşları gnaşırını misafirliğe gelir sohbet eder ve mutlu bir şekilde evlerine dağılırlar. Anlatıcı bu noktada akmaki Cüce Hacı karakterine olan sevgisini şu şekilde dile getirir:

“Bunlardan en çok akmaki Cüce Hacı amcanın gelişine sevinirdim. Boyu bir metre var yoktu, Kışlalar caddesinden Akpınar'a giderken meydanda akmak doldurur, tamirat yapardı. Elleri iri, toparlak, sesi ile boyu mütenakız, sevecen bir adamdı. Eşi Cemile teyze Yukarı Banazı'dan akrabalarıymış, annesinin itirazlarına rağmen babası, 'Cüce mce ama melek gibi adam' diyerek vermiş. O eşiinden eşi ondan çok memnundu.” (Pınar Sineması, s.30).

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere sevgi kavramını menfaat gütmeden taşımadan karşıdaki varlığa beslenen sıcak duygunun adıdır. Sadık Yalsızuçanlar, yklerinde sevgi kavramını çeşitli şekilde okuyucunun karşısına çıkarır. Yazar yklerinde sevgi temini insanları birbirine taşıyan aan bir edim olarak görür. Bu nedenle yazarın gözünden de sevginin tek görüntüsü yoktur.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. SADIK YALSIZUÇANLAR'IN ÖYKÜLERİNDE DİL VE ÜSLÛP

4.1. Sadık Yalsızuçanlar'ın Öykülerinde Anlatım Teknikleri

Anlatım teknikleri öyküde anlatıma renklilik, canlılık ve çeşitlilik kazandırmak adına kullanılan yöntemlerin başında gelir. Bu yöntemle yazarlar eserlerini kurgularken çeşitli teknikleri kullanma fırsatı bulur. Ayrıca dile estetik bir yapı kazandırmak için anlatım tekniklerinin özelliklerinden faydalanmak gerekir. Bu nedenle “*Sanatta konuyu işleyen teknik yoksa işlenen konu da yoktur. Ortada sadece sosyal tarih kalır.*” (Stevick, 2004: 69). Sadık Yalsızuçanlar, öykülerinde bir birinden farklı anlatım tekniklerini kullanarak var olan imkânlardan sonuna kadar faydalanır. Yazarın bu kadar farklı anlatım tekniklerini bir arada kullanmasının nedeni öykü dünyasına ait olayların en ufak ayrıntısına kadar dikkat etmesinden kaynaklanır. Ayrıca yazarın dille oynama isteği de bu uygulama da ağırlık kazanır.

Yazar öykülerinde anlatım-gösterme, tasvir, mektup, montaj, iç çözümleme ve iç monolog vb. gibi birbirinden çok farklı yöntemleri uygular.

Sadık Yalsızuçanlar, bazı öykülerinde anlatma-gösterme tekniğini kullanarak dilin, konunun bünyesinde kimlik kazanmasını sağlar. Bu teknik “*1920'lerden itibaren, Amerika Birleşik Devletleri'nde Perry Lubbock'un The Craft of Fiction adlı eserinin yayınlanmasıyla birlikte showing/telling (gösterme/anlatma) ayrımı, roman türünde bir değer ölçüsü haline*” (Bourneur-Quellet, 1989: 76) gelir.

Anlatma-gösterme tekniği öykünün olay örgüsünün okuyucuya iletilmesi sırasında gerçekleşir. Yalsızuçanlar, bu tekniği kullanarak öyküyle okuyucu arasında aktif halde bulunan olayları okuyucuya direkt aktarır. Çünkü anlatma-gösterme tekniğiyle “*dramatik türe has göstermeyle ilgili sahneler anlatmayı zenginleştirmekte, kahramanların bazılarının ruhi durumları anlatıcının dikkati ve yazarın ifadesiyle gözler önüne serilmektedir.*” (Aktaş, 2002: 120).

‘Bir Kulunu Çok Sevdim’ adlı öyküde yazar anlatma-gösterme tekniğine başvurur. Öyküde:

“*Bindokuzyüzdoksanın bir ramazan gecesi bir doğu kentinin sessiz, karanlık sokağındaki karakolda uyuklayan polisin telsizine gelen anonsta İhram mahallesinde*

bir genç kızın kuyuya düştüğü bildirildi. Beyaz şapkalı polis arkadaşlarıyla hareketlendi. Eve geldiklerinde yaşlı kadınların bağırtısıyla karşılaştılar. Kirli zıbnlı, yanakları çatlamış, sümüklü çocuklar ağlaşarak ortalıkta geziniyor, erkekler kuyunun çevresinde toplanmış, gençler korkulu gözlerle onlara bakıyordu.” (B.K.Ç.S., s.115) ifadeleri yer alır.

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere yazar anlatım tekniği ile yaşanan olayları gözler önüne serer. Kuyu etrafında yaşanan olaylar okuyucunun bilgisine sunulur. Okuyucu gözlerini kuyuda yaşanan olaya çevirerek anlatıcının anlatacağı ifadeler ışığında bilgi edinir. Tanrısal bakış açısıyla anlatılan öykü bu sayede bütünlük kazanır.

Tanrısal bakış açısında genelde hâkim olan yöntem anlatma-gösterme tekniğidir. Bu nedenle bakış açısıyla anlatma tekniği arasındaki sıkı bir bağlantı vardır. Öyküde anlatma tekniği olayların okuyucuya aktarılmasında önemli bir yere sahiptir. Başkişinin yaşadığı yeri ve olayları anlatıcı kendi gözlemleriyle anlatır. Başkişinin başından geçen olaylar mekân ve zaman dizisi halinde aktarır. Okuyucu anlatıcının anlattıklarından yola çıkarak başkişinin kimliğine hâkim olur.

Sadık Yalsızuçanlar’ın öykülerinde uyguladığı anlatım tekniklerinden biri de tasvir tekniğidir. Öykülerde gerçekçi bir ortam oluşturmak için kullanılan bu teknik anlatımda açıklık ilkesine bağlıdır. Anlatıcı bu tekniği kullanarak okuyucunun zihninde bir resim oluşturma gayretine girer. Bu anlatım tekniğiyle anlatıcı gerekli olan bilgileri okuyucuya iletir. Görüntü kirliliği oluşturmak istemeyen yazar genellikle bu yöntemi kullanır. “*Tasvir, kurmaca eseri oluşturan mekân, olay, zaman gibi unsurların sözcüklerle resmedilmesi, görünür hâle getirilmesi, okurun gözü önünde sözcüklerle bir resim çizilmesidir. Tasvir, anlatılanların somutlaştırılması için izlenen bir yoldur. Kurmaca eserlerde tasvirten vazgeçilmesi pek de mümkün değildir.*” (Mocan, 2012: 1833). Bu yöntem okuyucu ile anlatıcı arasında bir bağ oluşturur. Bu bağ sayesinde okuyucu öyküye bağlı kalır. Ayrıca öykü sürükleyici bir etki yaratır.

Yalsızuçanlar, ‘Evimiz’ adlı öyküsünde tasvir tekniğini uygular. Öyküde anlatıcı görevini üstlenen başkahraman oturdukları evin özelliklerini okuyucunun aklına nakkaş edasıyla işler. Öykünün ana kurgusunu ev oluşturduğu için anlatıcı evin özellikleri dışında tasvir tekniğini kullanmaktan kaçınır. Anlatıcı öyküde oturduğu evi şu şekilde tasvir eder:

“Evimiz önceleri, bir oda ve kilerdi. Hızna denilen, kışlık erzakın, peynir, pekmez, bulgur, simit, gendime, un, odun ve birkaç bakır kabin bulunduğu daracık kafesti. Evimiz dardı, bir hücre, bir barınak gibiydi. Dedemler, Mergemist’tan buraya taşınmışlardı. Büyükçe bir odası vardı ve burada oturuluyor, yiyip içiliyor, namaz kılınıp zikir yapılıyor ve yatılıyordu. İki duvarı boydan boya sedirle kaplanmıştı. Minik aynalı bir baş demiri de olan karyola öteki köşede idi. Karyolanın ayakucundan hızmaya girilirdi.” (Evimiz, s.63).

Alıntıdan da görüleceği üzere anlatıcı oturdukları evin özelliklerini ayrıntılarıyla okuyucuya ulaştırır. Okuyucu öyküyü okuduğunda zihninde anlatıcının tasvir ettiği doğrultuda bir ev profili oluşur. Bu sayede yazar ile okuyucu arasında bir bağ oluşur.

Sadık Yalsızuçanlar’ın öykülerinde uyguladığı tekniklerden bir tanesi de mektup tekniğidir. Mektup tekniği yazara birçok kolaylık sağlar. Öyleki öykünün anlatıcısı hâkim anlatıcı özelliği gösterdiği noktada mektup tekniğiyle kahraman anlatıcı özelliğine dönüş yapılabilir. Bu sayede yazar anlatmak istediği olayı okuyucuya daha rahat aktarabilir. Ayrıca olay birinci ağızdan anlatıldığı için inandırıcılık ve gerçeklik etkisi daha fazla olur. Deveci’ye göre “*Mektup, günlük ve anı niteliğindeki öykülerde söz, öykü kişilerine bırakılarak okuyucuya ilk elden ulaşma amacı güdülür. Böylelikle öykülerin gerçeklik boyutu artar.*” (Deveci, 2014: 269).

Yazarın ‘Feci Bir İntihar’ başlıklı öyküsünde mektup tekniğine yer verdiği görülür. Mektup tekniği sayesinde öykü okuyucusu bu öyküde gerçekleşen olayların kahraman üzerinde bıraktığı izleri daha samimi bir şekilde duyar. Öyküde başkışı Karakaşzade Abdullah mektubu yazan kişidir. Mektup sayesinde okuyucu başkışının neden intihar ettiğini kendi ağzından öğrenir. Aksi takdirde okuyucu başkışının intihar nedenini öğrenemezdi. Ya da yazar bu noktada müdahale de bulunmak zorunda kalırdı. Ancak o zamanda öykünün inandırıcılığı kalmazdı. Mektup tekniği sayesinde başkışı anlatıcı konumuna geçer ve başından geçen olayları ayrıntılarıyla okuyucuya aktarır. Yazar, öyküde ‘Abdullah Bey’in son mektubu’ ifadesini kullanarak sözü başkışıye bırakır ve bu noktadan itibaren mektup tekniğinin özellikleri kullanılır. Yazar, mektubunun giriş kısmında tarih, mektubun yazıldığı il sayı numarası ve sahife numarası gibi ayrıntılar kullanır. Bu yöntem ile yazar okuyucularda gerçekçi bir hava oluşturmak ister. Başkışının yazdığı mektup ise şu şekilde başlar:

“27 Ağustos MALATYA, 1341 (1925)

Sayı: 97, Sahife: 4

Muhterem Hemşerilerim,

Hayatta olunmamak üzere karar vermiş idim ve bu kararımı kat'i telakki ederek peder ve valideme de, artık biladerim Abid'i evlendirmelerini söylemiş idim. Bilahare malum-i ihsanınız, bu mesele başa geldi." (F.B.İ., s.295). Öyküde hâkim anlatıcı özellikleri mektup tekniğinin devreye girmesiyle arka planda kalır. Bunun yanında anlatıcının ifadelerinde de değişiklikler olur. Hâkim anlatıcıda daha sade bir dil kullanılırken kahraman anlatıcı da üst dil diyebileceğimiz bir anlatım dili benimsenir. Foucault, "*Vicdan muhasebesi mektuplarla başlar.*" (Foucault, 1999: 45) ifadesini kullanır. Öyküde de mektup simgesi, öykü kişinin vicdan muhasebesi yapmasına katkıda bulunur.

Yazarın mektup tekniğini kullandığı başka bir öyküsü ise 'Bir Kulunu Çok Sevdim' adlı öyküsüdür. Öyküde komşusunun oğluna sevdalanan Hatice'nin ailesi tarafından infaz edilmesi anlatılır. Öykünün anlatıcısı hâkim anlatıcıdır. Hatice'nin evden kaçarken ailesine bıraktığı mektubu yazar başkişinin ağzından okuyucuya ulaştırır. Bu noktada anlatıcı değişikliği olur. Başkişi olan Hatice aynı zamanda anlatıcı görevini taşır. Mektubun Hatice'nin ağzından aktarılması okuyucu da farklı bir etki bırakır. Çünkü mektubu okuyan okuyucu o anda başkişinin hissettiği duyguları birinci ağızdan dinleme fırsatı bulur. Bu sayede okuyucu başkişinin hissettiği duyguları yaşar. Öykü bu sayede daha etkili ve gerçekçi bir hal alır. Mektupta Hatice şu ifadelerle yer verir:

"Beni boşuna aramayın, İbrahim'in sevgisine bırakıyorum kendimi, kuyudan çıkaracağınız bedenim bir başkasına ait olmayı kabul etmeyecektir. Hatice" (B. K. Ç. S., s.116).

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere başkişi sevdiği uğruna canına kıymak ister. Öykünün kırılma noktasında yer alan mektup okuyucuya kolaylık sağlar. Ayrıca okuyucu başkişinin ifadelerini birinci ağızdan dinleyerek içinde bulunduğu ruh halini de öğrenmiş olur.

Sadık Yalsızuçanlar'ın öykülerinde uyguladığı anlatım tekniklerinden biri de montaj tekniğidir. Bu teknik ile yazar başka yazar ve sanatçıların eserlerinden bir bölümü veya bir metni alarak kendi amacı doğrultusunda öykünün içerisinde kullanır. Yazar, bu yöntemi kullanarak anlatımda çeşitlilik sağlar. Ayrıca bu yöntem okuyucuyu öyküye bağlayan en etkili yöntemlerden biridir. Montaj, "*yazarın kendinden önce başkalarının dile getirdiği hazır bir anlatım parçasını kalıp halinde kullanması, kendi*

roman kompozisyonunda birer mozaik taşı gibi değerlendir[mesidir]” (Aytaç, 2000: 66). Ancak Montaj tekniği öyküde her zaman doğru sonuçlar vermeyebilir. Yalsızuçanlar, doğru bir noktada alıntı yapmazsa yaptığı alıntı vakanın akışını bozar. Bu durum da okuyucunun öyküden kopmasına neden olur. Bu nedenle montaj tekniğinde dikkat edilmesi gereken husus *“yazarın aktarmak, yararlanmak istediği metnin, şu veya bu maksatla kullanılmasından çok, alınan metnin, eserin genel yapısıyla bütünleşmesi, eserin genel dokusunda sırtmamasıdır”* (Tekin, 2006: 247). Yazarın ‘Yusuf’un Rüyası’ adlı öyküsünde montaj tekniğinin örneklerini görmek mümkündür. Öyküde başkişinin ağzından kardeşi Yusuf’un ölümü ve sonrasında ailenin içinde bulunduğu durum anlatılır. Öyküde başkişinin dedesi ve babaannesi her akşam yatsı namazından sonra ism-i azam okur, ağlayarak dua eder ve yemeklerini yedikten sonra mahşer eşliğinde Yunus ilahisini okurlar. Yazar, öyküde dede ve babaanne karakterine ulvi bir karakter yapısı kazandırır. Öyküde dede ve babaanne karakterleri ise okudukları ilahi ile kendilerine yüklenen niteliği pekiştirir.

“Aşkın odu ciğerimi/yaka geldi yaka gider/garip başım bu sevdayı/ çeke geldi çeke gider.” (Yusuf’un Rüyası, s.14).

Yazarın ‘Pınar Sineması’ adlı öyküsünde de montaj tekniğinin örnekleri bulunur. Pınar Sineması’nda anlatıcı kişinin babası olan Abdurrahman’ın hayat öyküsü anlatılır. Abdurrahman sinema sahibi, varlık durumu yerinde olan asabi bir karakterdir. Kederli anlarında bir dönem Malatya’nın meşhur sanatçılarından biri olan Malatyalı Fahri’den şarkılar dinler. Yazar, okuyucunun gözünde Abdurrahman karakterinin bir profilini oluşturmak ister. Bu noktada da montaj tekniğinden faydalanarak Abdurrahman’ın dinlediği türküleri montaj tekniğini uygulayarak öyküye dâhil eder. *“Babam kederli anlarında Malatyalı Fahri’den, ‘sensiz sönmez şu kalbimin ateşi/melül mahzun bakışanım nerdesin’ türküsünü dinlemekten; keyifli anlarındaysa, ‘gökyüzünde tüten olsam/yeryüzünde biten olsam/bir atlastan keten olsam/yar boynuna sarsa beni”* (Pınar Sineması, s.25). Yazar, Malatyalı Fahri’nin şarkı dizelerine yer vererek Abdurrahman adlı karakterin gerçek hayattan bir karakter olduğu imajı kazandırır. Bu sayede öykü farklı bir boyut kazanır. Ayrıca yazar ile yapmış olduğumuz görüşme sırasında Pınar Sineması’nda yer alan Abdurrahman adlı karakterin gerçek hayatta yazarın babası olduğu ve anlatılan öykünün de babasının yaşam öyküsü olduğunu öğrendik. Yazar, montaj tekniğini kullanarak öyküye dâhil ettiği şarkı dizeleriyle okuyucuya öykünün

gerçek bir yaşamdan örnekler taşıdığı mesajını verir. Meraklı bir okuyucu öyküde geçen dizeleri araştırdığında karakterlerin gerçek yaşamda varlığına şahit olur.

Yazar ‘Şathiye’ adlı öyküsü sadece alıntıdan oluşur. Yalsızuçanlar, Bob Dylan’ın bir sözüne yer vererek öyküyü bitir. Yani öykünün başlangıcı ile bitişi tamamen montaj’dır.

“Bir dakika doktor, dedim

beynimde bir dünya savaşı çıktı” (Şathiye, s.345).

Yazarın öykülerinde uyguladığı başka bir anlatım tekniği ise iç çözümleme/tahlil tekniğidir. Bu teknik ile öyküde yer alan karakterlerin psikolojik durumları anlatıcı tarafından okuyucuya tüm ayrıntılarıyla anlatılır. Bu sayede okuyucu karakterlerin içinde bulunduğu psikolojik hali öğrenmiş olur. Çetişli iç çözümleme/tahlil yöntemiyle alakalı şu ifadeleri kullanır: *“Roman ve hikâyenin dilinden görülen anlatım tarzlarından bir başkası “tahlil/iç çözümleme”dir. Tahlil/iç çözümleme; olay örgüsünde yer alan kahramanların iç dünyalarının (duyguları, psikolojileri, ruh dünyaları) anlatıcı tarafından bütün derinliği ve çıplaklığı ile irdelenip gün yüzüne çıkarılmasıdır.”* (Çetişli, 2004: 106).

Modern edebiyatın bir türü olan iç çözümleme tekniği karakterlere boyut kazandırmada etkili bir yöntemdir. Bu teknik ile karakterleri sadece fiziki görünümleri ile anlatmanın yanında psikolojik ve ruh yapılarının da okuyucuya aktararak okuyucunun gözünde net bir karakter profili oluşturulur. Anlatıcı bu tekniği kullanarak amaçladığı noktaya ulaşmış olur. Bu teknik ile okuyucunun dikkati olay örgüsüne değil, karakterlerin iç dünyasına yöneltilir. Bu sayede olay örgüsü amaç olmaktan çıkıp araç seviyesine iner.

Yazarın ‘Feci Bir İntihar’ adlı öyküsünde iç çözümleme yönteminin örnekleri bulunur. Öyküde anlatıcı başkişinin içinde bulunduğu psikolojik durumu okuyucuya aktarırken iç çözümleme tekniğinden faydalanır.

“Aklını kaybetmiş aşkın, sevda mabedi içindeki o ilk günleri ne renkli ve zengindi. Çiçeklerle donatılmış o saadet levhası, yeniden güllerle bezenecek ve süslenecek yerde; ne yazık ki, sonunda matem busesi ile örtüldü ve yarasından sızan taze kan ile aşkına karşı beslediği sevginin daimi nişanını taşıyarak gömüldü.” (F.B.İ., s.294).

Yazarın eserlerinde uyguladığı bir başka anlatım tekniği ise iç monolog tekniğidir. Bu teknik ile kahraman karşısında biri varmış gibi kendi kendisine konuşarak

iç dünyasında olup bitenleri dışarı yansıtır. Bu sayede okuyucu kahramanın aklından geçen düşünceleri öğrenmiş olur. Tekin, “*İç monolog*” (*interior monologue*) okuyucusu, kahramanın iç dünyası ile karşı karşıya getiren bir yöntemdir. Bu yöntemin uygulandığı bölümlerde yazarın daha doğrusu anlatıcının varlığı ortadan kalkar, muhtemelen yorum ve açıklamalar, okuyucuya bırakır” (Tekin, 2006: 264) diyerek tanımlar.

Bu yöntemde kahramanın karşısında farklı bir karakter bulunmaz. Ancak karakter kendi içinde bir üst kimlik, karakter oluşturabilir. “*Bu yöntemin uygulandığı bölümlerde yazar aradan çekildiği için, anlatım yeni bir boyut kazanmakta, gerçeklik, doğal bir akışla kendini göstermektedir*” (Tekin, 2006: 266). Bu yöntem postmodern edebiyat temsilcilerin sıklıkla başvurduğu bir yöntemdir. Sadık Yalsızuçanlar’da bu yöntemi uygulayan yazarlar arasındadır. Yazarın ‘Av’ adlı öyküsü iç monolog tekniğinden örnekleri içinde barındırır. Öyküde başkişi kendisiyle konuşur. Öyküde başka bir karakter olmamasına rağmen başkişi karşısından biri varmış gibi konuşmaya devam eder. Ayrıca ana karakter nesnelere anlamlar yükleyerek onlarla konuşur. Öyküde şu ifadeler dikkat çekicidir:

“Alnıma bakıyorum aynada. Alnımdaki yazıya. Dünya köhnemiş bir avdır diyor. Kara bir yazı benimkisi. Beyaz zemine siyah harflerle yazılmış kara bir yazı. Karayazıma bakıyorum. Bazen avcı bazen avsın sen diyor. Av için kendini avladığın anlar oldu mu hiç? Alnıma bakınca seni görüyorum karayazım. Sen benim en kara yazımsın. Kader böyleymiş ne yapabilirim ki!” (Av, s.280). Alıntıdan da anlaşılacağı üzere başkişi ayna ve kara yazı kavramlarına anlamlar yükleyerek onlarla konuşur. Yalsızuçanlar, bu yöntemi bilinçli olarak seçer. Çünkü bu yöntem ile başkişinin içindeki düşünceleri okuyucuya aktarmak ister. Bunu da okuyucunun kendi söylemiyle sağlar. İç çözümleme yönteminde başkişinin psikolojisi ve ruh halini yazar anlatıcı ifade ederken iç monolog yönteminde ise başkişi ifade eder.

4.2. Sadık Yalsızuçanlar’ın Öykülerinde Anlatım Biçimleri

4.2.1. Cümle ve Sözcük Düzeyinde Dil ve Üslûp

4.2.1.1. Cümle Düzeyinde Dil ve Üslûp

Dil kişiyi dış dünyaya bağlayan ve hayata anlam kazandıran temel olgulardan biridir. İnsanlığın var olduğu süreçten bu yana sürekli gelişim içerisinde olan dil kavramı kendi içerisinde bulundurduğu birimleriyle hayata anlam katar. Dilin varlığını

keşfedememiş toplumlar yok olmaya mahkûmdur. Çünkü dil geleceğe uzanan yolda bir köprü görevi görür. Bütün bu kavramlar içerisinde dil, “*bir anda, kısaca tanımlanamayacak kadar çok yönlü, insana özgü bir gerçektir.*” (Aksan, 2006: 9).

Dile anlam kazandıran birimleri sözcük ve kelimelerdir. “*Dil, insanlar arasında anlaşmayı sağlayan tabii bir vasıta, kendisine mahsus kanunları olan ve ancak bu kanunlar çerçevesinde gelişen canlı bir varlık, temeli bilinmeyen zamanlarda atılmış bir gizli antlaşmalar sistemi, seslerden örülmüş içtimaî bir müessesedir.*” (Ergin, 2007: 3). Sadık Yalsızuçanlar’da öykülerini yazarken yıllardır biriktirmiş olduğu dil havuzundaki sözcüklerden faydalanır. Bunun sonucunda ise yazar kendine has bir üslûp ve anlatım şekli kazanır. Öykü kitaplarının arka kapağında yazara ithafen söylenmiş sözler bulunur. Mustafa Kutlu yazarın üslûbuna dair şu ifadeler kullanır:

“*Yalsızuçanlar, hikmetli üslubu ile tasavvufi bir söyleyiş yakalamaya çalışıyor ki, ben de uzun süredir düşünüp dururdum bunu. Zor, ama imkânsız değil.*” (Kutlu, 2012: 288).Kutlunun ifadelerinden de anlaşılacağı üzere Sadık Yalsızuçanlar, öykülerinde hikmetli bir üslûp kullanır. Bu nedenle yazarı anlamak için okuyucuların belli bir seviyede olması gerekir. Yalsızuçanlar, öykülerini içinden geldiği gibi yazar. Yazdığı her öykünün içindeki bir parçaya karşılık geldiğini söyler. Sezen Kara ise yazarın üslûbu ile alakalı şu ifadelere yer verir: “*Sadık Yalsızuçanlar için, dil ile mâna özdeşdir. ‘Neyi söylüyorsanız öyle söylersiniz’ derken her hikâyenin bir dil ve anlam dünyası olduğunu düşünür. Hikâyelerinde sembolik şiirsel dil özellikleri görülür. Yalsızuçanlar, sıradan dil özelliklerine hayat verip, kanatlandırır, onu zengin çağrışım ve imgelerle adeta yeniden üretir.*” (Kara, 2004, 91). Ancak her okuyucu ve araştırmacı yazarın üslûbuna dair aynı fikirleri taşımaz. Öyleki Kemal Aksungur’un 1999 yılında Dergâh dergisinin 108.sayısında yazarın üslûbuna dair söyledikleri dikkat çekicidir.

“*Sadık Yalsızuçanlar’ın bu metinleri daha sistematik bir yoruma muhtaç. Belki, yazar açısından da yararlı sonuçlar çıkarılabilir bu analizden. Burada, şunu belirtmekle yetinelim, geleneksel olmayan bir yenilik, sadece arayıştan ibaret kalabilir. Yalsızuçanlar için bunu söylemek, yazdıklarının eleştirel bir analizi şart olduğundan acele sayılabilir.*” (Aksungur, 1999: 208).

Alıntıda bulunan eleştiri 1999 yılında yapılır. 2014 yılında Sadık Yalsızuçanlar’ın öykülerinde sistematik bir yorumun olduğu ve bu öykülerle yeni bir akımın öncüsü olduğu görülür. Bu noktada Beşir Ayvazoğlu’nun yazarın öykü kitaplarının arka kapağında bulunan ifadeleri dikkat çeker:

“Yalsızuçanlar’ın hikâyelerinin temelini oluşturan masal/tasavvuf/sürrealizm üçlüsü ve metafizik arayış gerilimi, onu Türk hikâyeciliğinde yepyeni bir yerin sahibi yapıyor.” (Ayvazoğlu, 2011: 286).

Hikmetli ve tasavvufi söyleyişini Batılı âlimlerin eserlerinden edindiği bilgilerle harmanlayan yazar yeni bir öykü türü ortaya çıkarır. Yıllardır cesaret edilmeyen bu yöntemi yazar yıllar geçtikçe daha güzel bir şekilde işler. Yazarın öykülerinde şairane bir söylemin varlığının da olduğunu dile getirmek gerekir. Yazar, Ali Şîr Nevaî, Yunus Emre, Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî ve Necip Fazıl Kısakürek gibi söz ve şiir ustalarından etkilenir ve bunu da öykülerine yansıtır. Yazarın ‘Feci Bir İntihar’ adlı öyküsünde başkişinin intiharının ardından yazdığı şu dördlük düşüncelerimizi destekler niteliktedir:

“Memleket üzgün

O da üzgün ve ağlıyor

Gençlik üzgün

Senden kan ağla ey ölüm meleği.” (F.B.İ., s.294)

Ayrıca yazarın ‘Seni Süt İçmeye Çağırıyorum’ adlı öyküsünde şiirsel ifadeleri yazarın şairane özelliğine kanıt niteliğindedir. Şiir dikkat çeken satırlar şu şekilde sıralanır:

“Sen benimsin

Sen benim lethemsin

Sen bana aitsin

Kobalt mavisi akıntılar halinde kalbime doldun

Yanan anıları parçalamak ve yok etmek için

Keskin pençelerin acı veren darbelerle damarlarımda dolaşsın

Çal beni, işgal et ve yine saldır

Ve tekrar ve tekrar ve tekrar

Her hakaretinle titrediğim ve yandığım için

Ve, aydınlık ışığında arındırılarak

Ortaya çıkıyorum, yenilenmiş ve işlenmiş olarak

İssiz ve şiddetli unutkanlığın

Tatlı merhemi ve merhametinin lütfuyla” (Seni Süt İçmeye Çağırıyorum, s.327)

Yukarıdaki alıntıda yazarın dizelerde çok defa ‘ve’ bağlacını kullanması, Sadık Yalsızuçanlar’ın şairlik yönünün öykülere yansımış şekli olarak görülmelidir. Ayrıca

öykülerde sıkça kullanılan ‘ve’ bağlacının kullanım amacı; öykü bünyesindeki lirizmi sürekli ayakta tutmak ve bu lirizmden kaynaklanan heyecan değerlerini diğer metin halkalarına da taşımaktır.

İncelememizin bu safhasında yazarın öykülerinin cümle düzeyinde dil ve üslûp incelemesini yapacağız. Bunu yaparken de öykü kitaplarında belirli sayfaların cümle tahlillerini yaparak ortaya koyacağız. Yazarın incelemiş olduğumuz öykü kitapları ‘Sırlı Tuğlalar’, ‘Garip’, ‘Ayan Beyan’, ‘Güzeran’, ‘Şehirleri Süsleyen Yolcu’ ve ‘Gerçeği İnciten Papağan’dır. İncelemiş olduğumuz öyküleri ‘İsim Cümlesi’, ‘Fiil Cümlesi’, ‘Soru Cümlesi’, ‘Ünlem Cümlesi’, ‘Olumsuz Cümle’, ‘Olumlu Cümle’, ‘Basit Cümle’, ‘Bileşik Cümle’, ‘Kurallı Cümle’ ve ‘Devrik Cümle’ gibi gruplara ayırdık. Bu tahlil esnasında ise öykü kitaplarının 25, 50, 75 ve 100. sayfalarındaki ilk 25 cümleyi seçerek cümleleri tahlil ettik. Aşağıda oluşturduğumuz cümle çeşitlerinin öykülerdeki oran tablosunu paylaştık.

CÜMLE ÇEŞİTLERİNİN ÖYKÜLERDEKİ ORAN TABLOSU

Öykülerde Cümle Biçimlerinin Oranı	Sayılan Cümle	İsim Cümlesi	Fiil Cümlesi	Soru Cümlesi	Ünlem Cümlesi	Olumsuz Cümle	Olumlu Cümle	Basit Cümle	Bileşik Cümle	Kurallı Cümle	Devrik Cümle
Sırlı Tuğlalar	100	32	69	0	0	2	97	91	4	71	23
Garip	100	29	63	2	0	1	80	88	1	81	13
Ayan Beyan	100	27	78	7	0	10	91	90	1	83	16
Güzeran	100	39	65	1	0	6	74	76	0	66	18
Şehirleri Süsleyen Yolcu	100	22	77	3	0	41	59	95	1	68	31
Gerçeği İnciten Papağan	100	42	52	2	0	8	87	91	1	76	7
Toplam	600	191	384	15	0	68	488	531	8	445	108
Yüzde %	100	31,8	64	2,5	0	11,3	81,3	88,5	1,3	74,1	18

Yukarıdaki tabloda cümle tahlilleri yüz cümle üzerinden yapılmıştır. Tablodaki oranlar, rakamların aynısı olup sadece altı öykü kitabındaki örnek alınan cümlelerin

genel aritmetik ortalaması alınarak öyküdeki cümle düzeylerin yüzdesi alınmıştır. ‘Sırlı Tuğlalar’ adlı öykü kitabında cümle kurgusunun %69’u fiillerden oluşurken %32’si ise isimlerden oluşur. Fiil cümlelerinin isim cümlelerine oranla daha fazla olmasının sebebi öykülerde eylem ve davranışların fazla olmasından kaynaklanır. Ancak fiil cümlelerinin isim cümlelerinden fazla olduğu tek öykü ‘Sırlı Tuğlalar’ adlı öykü değildir. Yazarın diğer öykülerinde fiil cümlesi isim cümlesine oranla daha fazladır. Fiil cümlesi ‘Gerçeği İnciten Papağan’ da %52, ‘Şehirleri Süsleyen Yolcular’da % 77, ‘Güzeran’da %65, ‘Ayan Beyan’ da %78 ve ‘Garip’te %63 olarak karşımıza çıkar. Fiil cümlelerinin bu öykülerde de yüksek oranda olması yazarın öykülerinde eylem ve hareketliliği üst düzeyde tutmasından kaynaklanır. Öykülerde eylem hareketinin yoğun olması karakterlerin öykülerdeki görevine de yansır. Sürekli eylemde bulunan karakterler kaçınılmaz bir değişim ve dönüşümün etkisinde kalırlar. Yazar, öykülerde fiil cümlelerini kısa cümlelerden oluşturur. Anlamı uzatmadan veren yazar okuyucuyu yormak istemez. Ayrıca üslûp bakımından imge yüklü cümleler kuran yazar fiil cümlelerini de uzatsaydı okuyucu zihin olarak çok yorulur ve öyküden kopmalar yaşaya bilirdi. Ayrıca yazar bazı cümlelerde birkaç fiili birbirine bağlayarak verir.

“*Damı loğlarken kaymış, düşmüş, bacaklarını kırmıştı.*” (Yusuf’un Rüyası. s.11).

Yukarıdaki tabloda dikkat çeken değerlerden bir tanesi de ünlem cümlesidir. Saymış olduğumuz 600 cümlelerin içerisinde bir tane ünlem cümlesi bulunamadı. Yalsızuçanlar, öykülerinde çarpıcı ifadelere yer vermediği için anlatımda ünlem cümleleri kullanmaz. Yazar, öykülerde coşkulu, heyecanlı anlatım sergilemez. Bu nedenle öykülerde ünlem cümlesi aramak yanlış olur. Tabloda dikkat çeken bir diğer değer ise devrik cümlelerdir. Anlatımda özne yüklem dengesini önemsemeyen yazar devrik anlatım noktasında da dikkatli bir anlatım sergilemez. Devrik cümleler en fazla %31 ile ‘Şehirleri Süsleyen Yolcu’ adlı öyküde yer alırken en az ise %7 ile ‘Gerçeği İnciten Papağan’ adlı öyküde bulunur. Diğer öykülerde ise devrik cümle ortalaması yaklaşık olarak %20 civarındadır.

“*Süt maskelerinden, yogadan, yeni araba modellerinden, semt pazarlarından, ucuz giyim fuarlarından söz ettiği Papağan.*” (Gerçeği İnciten Papağan, s.253).

Tabloda kayda değer oranlardan bir tanesi de soru cümlelerinin azlığıdır. Yalsızuçanlar, öyküde soru cümlelerine çok yer vermez. Soru cümlesinin bulunduğu yerlerde de yazar anlamı güçlendirmek ve pekiştirmek için kullanır. Bu nedenle soru

cümleleri metin içerisinde art arda gelebilir. Soru cümlelerinin en çok olduğu öykü %7 oranıyla ‘Ayan Beyan’ adlı öyküdür. En an olduğu öykü ise ‘Sırlı Tuğlalar’ dır. ‘Sırlı Tuğlalar’ adlı öyküde soru cümlesine rastlanmamıştır.

“*Ayna ben miydim? Ayna bensem sen neredeydin? Ben ayna isem kendimi nasıl görebilirim?*” (Ayan Beyan, s.335).

4.2.1.2. Sözcük Düzeyinde Dil ve Üslûp İncelemesi

Sadık Yalsızuçanlar, öykülerinde zengin bir sözcük hazinesine sahiptir. Yazarın çocukluğunda ve gençlik yıllarında yaptığı okumalar yazarın kelime hazinesinin kaynağını oluşturur. Yazarın farklı tür ve anlayışta yazarları okuması sözcük dağarcığının genişlemesine katkı sağlar. Yazar, öykülerde sözcüklerle raks yapar. Sözcüklerin gücünü kullanarak öykülerde anlatmak istediği olay ve vakaları ayrıntılarıyla sunar. Yalsızuçanlar, bu yöntemle sözcüklerin “*üstünlük amacını*” (Adler, 2000: 32) da ortaya koyar.

Öykülerde sözcük kullanımı olarak inceleyeceğimiz bu bölüm de yazarın sözcük servetinin tespiti ve niteliği ortaya konacaktır. Yazarın sözcük tasarrufunu aşağıdaki genel başlıklar altında inceleyeceğiz.

4.2.1.2.1. Yinelemeler Dünyası

Sadık Yalsızuçanlar, öykülerinde yenilemelere sık sık başvurur. Yazar, bu yöntemi kullanarak anlatıma dinamik bir değer katmaya çalışır. Çünkü yazar bu yöntem ile vurgulamak istediği ifadeyi yenileyerek okuyucuda farkındalık oluşturmak ister.

Yineleme kavramı bir düşünceyi “*daha etkili bir biçimde anlatmak, pekiştirmek için onun iki sözcükle dile getirilmesi*” (Aksan, 2007: 82) lazım gelir. Ayrıca yinelemeler, sözcük düzeyinde olabildiği gibi harf düzeyinde de olabilir. Ancak Yalsızuçanlar’ın öykülerinde genel olarak kelime veya cümle tekrarıyla sözcük kullanımını uyguladığı görülür.

“*Haydar amca bitkin, babam birkaç saat kestirmiş anlaşılan. Değirmen taşı dönüyor. Çuvallar doluyor çuvallar boşalıyor doluyor boşalıyor doluyor boşalıyor doluyor boşalıyor...*” (Değirmen, s.86).

‘Doluyor, boşalıyor’ kelimelerinin sık sık tekrarlanması verilmek istenen mesajı pekiştirme çabasıdır. Özellikle ‘Çuvallar’ sözcüğü öyküde tekrarlanmak suretiyle öyküde anlamın ve vurgunun tırmanmasına neden olur. Bu tür yinelemelerde

“climax” olarak nitelenen duygu tırmanması varlığını gösterir. Anlatıcı her ‘Doluyor, Boşalıyor’ sözcüğünü kullandığında kahramanın olaylara bakışı dikey bir konum olarak yükselişe geçer.

Yalsızıçanlar, bazı yerlerde söz oyunları ile yenilemeyi birleştirerek vermek istediği mesajı dolaylı yoldan anlatır. Bu yolla anlatımda farklılığı sağlayan yazar kendine özgün bir yapı oluşturmuş olur.

“Lamba düşer ısı der/ Tava düşer tan der/ Annem gelir bul der Annem tavayı lambasız bulamaz.” (Is, s.121)

Yukarıdaki alıntıda yazar ‘lamba, tava, annem, bul, der’ sözcüklerini yineler. Aslında yazar bu metinde anlam karmaşası oluşturmak ister. Yazar, ‘İstanbul’ kelimesini yineleme tekniğini kullanarak okuyucuya aktarır. Ancak bunu yaparken de farklı kelimeleri yenileyerek değişik anlamlar oluşturmak ister. Yazar, yinelediği sözcüklerle cümle sonunda farklı bir anlam oluşturur.

Sadık Yalsızıçanlar’ın harf düzeyinde yinelemeleri cümle düzeyine göre az da olsa bulunur. Yalsızıçanlar, bu tür yinelemeler de bir anlamın değerini belirtmek ister. Yazar, belirtmek istediği olguyu harf düzeyine indirger ve bu harfi metnin birçok yerinde tekrarlar.

“Ben a ile z ile a ile z ile i ile l, A ile d’yi, e ile m’yi çarpamam kelimelerle, Ateş a ile başlar a ile biter. Toprak a ile başlar a ile sürer. Başlangıçta A vardı adem ondan doğdu. Yeryüzünde yalnız, sessiz gezerken Güzel H ile karşılaştı. Bu benim dedi H senin gibi.” (A’nın Kanadı, s.98).

Yukarıdaki alıntıda yazar birçok harfi tekrar eder. Bu harfleri de ile bağlacı vasıtasıyla birbirine bağlayarak bir anlam oluşturur. Yazar, ‘azazil’ kelimesini yineleme yöntemini kullanarak harf harf tekrar eder. Tek başına bir anlam oluşturmayan kelimeler bütüne bakıldığında anlamlı bir ifadeyi içinde barındırır. Azazil kelimesinin anlamı şeytan demektir. Yalsızıçanlar, Şeytan’ın Hz. Âdem İle Hz. Havva’yı Cennet’ten attırma olayını kendine has üslûbuyla anlatır. Ancak metindeki yinelenen her harf aynı anlamı taşımaz. İlk kısımda yinelenen ‘a’ harfi ‘Azazil’ kelimesine ait iken ikinci kısımda ‘Ateş a ile başlar a ile biter’ ifadesinde yenilenen ‘a’ harfi farklı bir anlam taşır. Bu noktada yazar ‘a’ harfini ‘Âdem’ kelimesine eş değer tutar. Ayrıca ‘H’ harfi ile ‘Havva’ kelimesini çağrıştırır. Yazar, harfleri sık sık yineleyerek anlatmak istediği olayı hissettirmek ister. Yazar, bu metinde her harf ile bir ses oluşturur.

Yalsızuçanlar, okuyucuya “*anlatan ses*” (Eco, 1996: 23-24) olarak ‘Âdem’, ‘Havva’ ve ‘Azazel’ üçlüsünü yineleme yöntemiyle başarılı bir şekilde okuyucuya yansıtır.

4.2.1.2.2. Sembollerin Dili ve Tamlama Dünyası

Sembolik dil, dil içerisinde var olan sözcüklere farklı anlamlar yükleyerek yeni anlamlar türetilmesinin sonucunda oluşur. Türetilen yeni anlamlar içerisinde kullanılan sembol imgesinin niteliği sözcüğe katacağı anlam bakımından çok önemlidir. Çünkü “*Sembol, müphemiyet içinde, görülmeyen bir realiteyi yansıtan bir simge ya da maddi bir nesnedir. Bu bakımdan, müşahede olunamayan ve esrarlı bir olgu hakkında bize çok net olmayan bir duygu, his ve izlenim vermektedir.*” (Demirel, 2012: 917).

Sadık Yalsızuçanlar, öykülerinde sembolik dili kullanarak madde bağımlı olan dünyanın değerlerini eleştirir. Yazara göre ideal dünya geleneğe bağlı kalıp yeniliklere de olduğu kadar açık olmaktır. Bütünüyle yenilik düşüncesi yazara göre toplumsal yabancılaşma ve bu yabancılaşmanın sonucunda da yozlaşmaya götürür. Metanın esiri olan insan elde ettiği markalarla övünür ve kendini yüceltir. Bu durumun farkında olan yenedünyanın patronları marka değeri taşıyan metaları bireylerin kullanımına sürer.

Yazarın ‘Gözakı’ adlı öyküsünde yer alan ifadeler sembolik dilin kullanımına dair dikkat çeker.

“*Kurban ortaklarından deseı emeklisi Hacı’nın büyük oğlu Mahmut şimşek gibi fırladı.*” (Gözakı, s.154).

Yukarıdaki alıntıda yazar karakterin çalıştığı kurumu sembolik bir ifadeyle belirtir ve bu ifadeyi de yazıldığı gibi değil okunduğu gibi ifade eder. Yazar, bu noktada alaycı bir tavır sergiler. Yazarın kullandığı sembolik dil ‘Ve Müteahhit’ adlı öyküsünde de kendini gösterir. Yalsızuçanlar, öyküde ‘mercedes’, ‘marlboro’ gibi metalaşan dünyanın piyonlarını sembolleştirir. Yazar, ‘mercedes’ ifadesini de ‘deseı’ ifadesinde olduğu gibi okunduğu şekilde ifade eder. Korkmaz “*Modernleşen ve aklileşen dünya da, maddi manevi kirlenme insanın kendisine ve dünyasına yabancılaşmasını sağlar.*” (Korkmaz, 2000: 317) diyerek maddeye dönüşen varlıkların insanın insani yönünü tahrip ettiğini ortaya koyar. Yalsızuçanlar’da ‘Ve Müteahhit’ adlı öyküsünde insani yönü tahrip olan bir karakteri anlatırken sembolik dili kullanır.

“*Çoğunlukla ilkmektepten sonra okumazdı ve okumanın bazen gerekli bazen gereksiz olduğuna inanırdı ve genellikle mercedes marka otomobillerin dizel ve çimen*

yeşili olanını tercih ederdi ve gül kurusu ve deniz mavisi ve çizgili takım elbise giyerdi ve uzun marlboro içerdi.” (Ve Mütahhit, s.159).

Yalsızuçanlar, yukarıdaki alıntıda metanın kişiyi ne derece kuşattığına dair bir örneği sunar. Kişinin maddeyi şekillendirdiği dünyadan maddenin kişiyi şekillendirdiği dünyaya geçilmesi, bireylerin var olan değerlerini unutma ve bu değerlere yabancılaşmasını doğurur. Bunun sonucunda ise bireyler elde ettikleri maddeler değerinde saygı ve hürmet görür. Son zamanlarda TV programlarında kendini gösteren evlendirme programları metalaşan dünyanın ne derece yozlaştığına dair kanıt niteliğindedir.

Yalsızuçanlar, öykülerindeki kavramlar, sembolik bir değer taşıyan önemli unsurlar olarak karşımıza çıkarır. Yazar, kavramlara dönemin şartlarına göre sembolik anlamlar yükleyip dönemin ruhsal ve yapısal olgusunu betimler. Ayrıca yazar dilin yaratıcılık(creativity) özelliğinden faydalanarak yeni söz öbekleri üretir. Bu sayede yazar *“Dildeki anlamlı birimlerin çok değişik kuruluşlar ve bileşimler içinde, sonsuz denebilecek kadar çok düşünce ve duygunun anlatımına elverişli oluşu, dilbilgisi kurallarının kılavuzluğunda, yepyeni sözcelerin, tümcelerin ve bağdaştırmaların üretimine olanak”* (Aksan, 2006: 46) sağlar. Yazar, oluşturduğu bu yeni tümcelere de sembolik anlamlar yükler.

Yazarın ‘Güzellik ve aşk’ adlı öyküsünde kavramların sembolik düzeyde işlenişine şahit oluruz. Yalsızuçanlar, bu öyküde ‘güzellik’ ve ‘aşk’ kavramlarına insani değerler kazandırıp onları karaktere büründürür. Öykü maddenin tutsağı olan günümüz dünyası insanların aşk kavramı denilince ne anladıklarını anlatır. Öykü tasavvufi ifadelerle okuyucuya ulaşır. Yazar, güzellik ve aşkı konuşarak önceden yaşanan ve günümüzde de yaşanması gereken aşkları sembolik bir dille aktarır.

“Aşk, güzelliği bir nisan ikindisi, gül kokuları ve ney nağmelerinin sarhoşluğuyla kendilerinden geçmiş Mevlevilerin tekke yokuşundaki sema zikirlerinden sonra görmüş ve gözlerindeki büyüye esir olmuştu... Yüreğinden damlayan kanı mürekkep yapıp, ben seni bulmaya ümitli ve azimliyim diye yazarak bir ceylan derisiyle haber gönderdi. Güzellik’ten kısa bir cevap geldi. Ben namuslu bir kadını, adımı kötüye çıkarmasın, peşimi bıraksın.” (Güzellik ve aşk, s.455-456).

Sadık Yalsızuçanlar’ın öykülerinde fiil kökenli cümleler % 64 civarındadır. Bu oran İsim ve sıfat köklü kelimelerin de oranını hesaplamada yardımcı olur. *“Gerçek dünyanın itibarı dünyaya taşınması esnasında varlıkların adları, biçim ve şekilleri*

cümlelerin isim ve sıfat kullanım seklini gösterir. Yazar, nesnelere bir uzam içine yerleştirirken renk, koku ve şekilleri sıfat ve isim soylu sözcüklerin kullanımı ile daha belirgin bir şekilde resmeder.” (Şahin, 2006: 306). Bunun sonucunda da okuyucu öykülerdeki kavramları daha anlaşılır bir şekilde kendi zihninde canlandırma fırsatı bulur. Özellikle yazarın, üslûbunun etkili olduğu noktalarda tamlamaların varlığı dikkat çekicidir.

“Şirketin olağan genel kurul toplantılarına rastladı diye üzölmüş dayım.” (Solgun Yapraftan Toprak Notları, s.458).

Yukarıdaki alıntıda yazar isim tamlamasını ve sıfat tamlamasını kurallı bir şekilde dile getirir. Alıntıda tamlananı ortak ancak tamlayanı dört farklı kelimedenden oluşan bir isim tamlaması bulunur. Ayrıca ara isim tamlamasının ara cümlesinde sıfat tamlaması da bulunur. İlk olarak ‘**kurul/ toplantıları**’ şeklinde bir isim tamlaması oluşturulabilir. Daha sonra bu tamlama genişletilerek ‘**genel kurul/ toplantıları**’ şeklinde bir isim tamlaması da oluşturulabilir. Bu tamlamadan ‘**olağan genel kurul/ toplantıları**’ ve ‘**Şirketin olağan genel kurul/ toplantıları**’ şeklinde ayrı isim tamlamaları da oluşturulabilir. Son olarak ‘**Şirketin/ Toplantıları**’ şeklinde bir belirtili isim tamlaması oluşturmak mümkündür. Cümlede yer alan ‘**genel/ kurul**’ ifadesi kendi içerisinde bir sıfat tamlaması oluşturur. Aynı şekilde ‘**olağan genel/ kurul**’ ve ‘**olağan/ kurul**’ ifadeleri de kendi içerisinde bir sıfat tamlaması özelliği taşır.

“Temizlikçi kadın, ne biçim bi adam bu diyor sektere, kardeşi göz göre göre ölüyor kılı kıpırdamıyor. Varsa yoksa iş, gözünü toprak bile doyurmayacak.” (Solgun Yapraftan Toprak Notları, s.459).

Yukarıdaki alıntıda ise yazar cümle başında ‘**Temizlikçi/ Kadın**’ ifadesini kullanarak sıfat tamlaması yapısını oluşturur.

Yalsızuçanlar, öyküde isim ve sıfat tamlamalarını kullanarak ablası vefat eden bir karakterin iş yoğunluğunu bahane gösterip ablasının cenazesine katılmamasının resmini çizer. Özellikle kullandığı sıfat tamlamaları öyküde yer alan şirketin mahiyetini okuyucuya resmeder. Yazar, öykülerinde sıfat ve isim tamlamaları öykünün genel dokusunu bütünleyici bir şekilde kullanır. Ayrıca okuyucu ile öykü arasında bir anlam bağı oluşturur.

SONUÇ

Sadık Yalsızuçanlar, son dönem Türk edebiyatında kendine has üslûbuyla yer edinmiş yazarlarından biridir. Roman, deneme ve araştırma kitapları, masal, gibi farklı türlerde eserler veren yazar, asıl ününü öyküleriyle sağlar. Günümüz edebiyatının temsilcilerinden olan yazar, hikmetli üslûbu ve tasavvufi söylemleriyle çağdaşlarına göre farklı bir yerde durur. Yalsızuçanlar'ın öykülerinin temelini oluşturan masal, tasavvuf, sürrealizm üçlüsü ve metafizik arayış gerilimi, onu Türk öykücülüğünde yepyeni bir yerin sahibi kılar. Yalsızuçanlar, edebî hayata Dostoyevski, Balzac, Kafka, Borges, Joyce gibi yazarları okuyarak başlar. Yazarın okuduğu bu sanatçılar öykülerde anlatı kişileri olarak yerini alır. Yalsızuçanlar, etkisi altında kaldığı sanatçı ve yazarların düşüncelerini, bakış açılarını içselleştirerek öykülerine taşır. Ayrıca İbn Arabî, Yunus Emre, Şeyh Galip ve Mevlânâ gibi İslam edebiyatının temsilcilerinden de beslenen Yalsızuçanlar, öykülerinde farklı bir söylemin seslerini daha gür şekilde çıkarmaya başlar.

Sadık Yalsızuçanlar, öykülerinde işlediği konularla var olan düzen içerisindeki aksaklıkları giderme veya değiştirmeye çalışır. Yazar, insanı hayatın merkezine koyarak ideal karakterler oluşturma çabasıdadır. Bunu yaparken de geçmişin derinliklerine inerek unutulmaya yüz tutmuş, günümüz insanları tarafından anımsanmayan kendilik değerlerini ortaya çıkarır.

Çalışmanın Birinci Bölümü'nde hayatını, edebî kişiliğini ve eserlerini ele aldığımız Sadık Yalsızuçanlar, yazmayı bir uğraş olarak değil yaşamın bir parçası olarak görür. Eserlerinde İslam'ın mistik havasını Batı bilimiyle birleştiren yazar, edebiyat sofrasına farklı tatlar sunar.

İncelemenin İkinci Bölümü'nde Yalsızuçanlar'ın öyküleri yapı bakımından incelendi. Yapı kısmında ilk olarak sanatçının öykülerdeki olay örgüsü incelendi. Titiz bir inceleme sonrasında öykülerde en fazla tek zincirli olay örgüsü olduğu saptandı. Yazarın öykülerinde tek zincirli olay örgüsünden sonra en fazla görülen olay kurgusu ise çok zincirli olay örgüsüdür. Olay örgüsü içerisinde en az kurgusal dokuya sahip olay örgüsü ise helezonik olay örgüsüdür. Bu kısımda her öykünün vaka birimleri ayrı ayrı derinlemesine tespit edildi. Ayrıca nitelik olarak önemli görülen öykülerin vaka birimleri de tablo üzerinde gösterildi.

İkinci Bölüm'de yapıyı oluşturan önemli unsurlardan bir diğeri ise şahıs kadrosudur. Yazarın öykülerinde var olan kişiler, karakter yapısı, sosyal durumu ve tiplerine göre değerlendirildi. Değerlendirme sonucunda yazarın öykülerinde kentli ve dejenere tiplerin varlığının diğeri tiplere oranla daha fazla olduğu görüldü.

Çalışmanın İkinci Bölümü'nde yazarın öykülerinde mekân unsuru da değerlendirildi. Mekân kavramı; çevresel ve algısal mekânlar olarak sınıflandırıldı. Algısal mekânlar ise kendi içerisinde kapalı-yutucu mekânlar, açık-besleyici mekânlar ve ütöpik mekânlar olarak sınıflandırıldı. Yazarın öykülerinde mekân olarak daha çok Malatya'yı kullandığı tespit edildi. İkinci Bölüm'ün bir diğeri ana başlığı olan zaman kısmında ise yazarın öykülerde kullandığı zaman kurgusu tespit edildi. Bu bölümde, öykülerdeki zaman akışı, hem kronolojik hem de akronik olarak tespit edildi. Bu tespit sonucunda yazarın öykülerde zamanı iyi bir şekilde ayarlayıp kurguladığı görüldü. İkinci Bölüm'ün son ana başlığı olan bakış açısı ve anlatıcı kısmında Yalsızuçanlar'ın öykülerinde kullandığı bakış açıları değerlendirildi. Öyküler değerlendirildikten sonra yazarın en çok kahraman bakış açısını kullandığı tespit edildi. Bu bakış açısını ise tanrısal ve çoğul bakış açısının izlediği görüldü.

Çalışmanın Dördüncü Bölümü'nde, Sadık Yalsızuçanlar'ın öyküleri dil ve üslup yönünden incelendi. Yalsızuçanlar, 'Sırlı Tuğlalar' adlı öykü kitabının genelinde anlaşılır ve imgeden uzak bir dil kullanır. Bunun nedeni ise yazarın bu kitabın genelinde hayat öyküsünü anlatmış olmasıdır. Ancak yazarın diğeri öykü kitaplarının genelinde imgelerin ve tasavvufi söylemlerin varlığı dikkat çeker. Bu nedenle yazarın öykülerini tam olarak anlayıp yorumlamak için belirli bir birikime sahip olmak gerekir. Ayrıca yazar bu bölümde dili işlevsel hale getirmek için anlatım tekniklerinden faydalanır. Aynı zaman da öykülerin genelinde cümle ve sözcük çalışması yapılarak, yazarın kullandığı sözcükler tasnif edildi. Bu işlem sonucunda çalışma sonlandırıldı.

Genel anlamıyla Sadık Yalsızuçanlar'ın öyküleri yapı ve tema bakımından oldukça sağlam bir yapıya sahiptir.

KAYNAKÇA

A. SADIK YALSIZUÇANLAR'IN ESERLERİ

- Yalsızuçanlar, Sadık (2013), **Birden Bire**, Timaş Yay., İstanbul.
- _____, _____, (2013), **Vefa Apartmanı**, Timaş Yay., İstanbul.
- _____, _____, (2011), **Dem**, Timaş Yay., İstanbul.
- _____, _____, (2012), **Hayyam**, Timaş Yay., İstanbul.
- _____, _____, (2012), **Can ve Elmas**, Timaş Yay., İstanbul.
- _____, _____, (2013), **Anka**, Timaş Yay., İstanbul.
- _____, _____, (2013), **Gezgin**, Timaş Yay., İstanbul.
- _____, _____, (2013), **Küf**, Timaş Yay., İstanbul.
- _____, _____, (2012), **Garip**, Timaş Yay., İstanbul.
- _____, _____, (2014), **Huruf**, Timaş Yay., İstanbul.

B. DİĞER KAYNAKLAR

1. Kitaplar

- Adler, Alfred (2000), **Yaşama Sanatı**, (Çev. Kamuran Şimal), Say Yay., İstanbul.
- Adorno, Theodor W.(2004) **Edebiyat Yazıları**, (Çev. Sabri Yücesoy), Orhan Koçak, Metis Yayınları, İst.
- _____, _____, (2005), **İçimizdeki Yabancı**, (Çev. İlknur İgan), Çitlembik Yay., İstanbul.
- Aktaş, Şerif (2000), **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yay., Ankara.
- _____, _____, (2002), **Edebiyatta Üslûp ve Problemleri**, Akçağ Yay., Ankara.
- Aksan, Doğan (2006), **Dil, Şu Büyülü Düzen...**, Bilgi Yay., Ankara.
- _____, _____, (2007), **Türkiye Türkçesinin Dünü, Bugünü, Yarını**, Bilgi Yay., Ankara.
- Arabî, Muhyiddin İbn (2011), **İlâhi Aşk**, (Çev. Mahmut Kanık), İnsan Yay., İstanbul.
- _____, _____, (1987), **İslahâtu's-Sufiyye**, (Çev. B.Abdülvehhâb el-Câbî), Beyrut.
- Argunşah, Hülya (2007), "Millî Edebiyat", **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı** (Editör: Ramazan Korkmaz), Grafiker Yay., Ankara, s.171-222.
- Aytaç, Gürsel (2000), **Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler**, Doğu Batı Yay., Ankara

- Bachelard, Gaston (1996), **Mekânın Poetikası**, (Çev. Aykut Derman), Kesit Yay., İstanbul.
- _____,_____, (1999), **Ateşin Tin Çözümlemesi**, (Çev. Nail Bezel), Öteki Yay., Ankara.
- _____,_____, (2006), **Su ve Düşler**, (Çev. Olcay Kunal) Y.K.Y., İstanbul.
- Barthes, Roland (2012), **Gösterge Bilimsel Serüven**, (Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat), Y.K.Y., İstanbul.
- Bourneur-Qellet Roland-Real (1989),**Roman Dünyası ve İncelemesi**,(Çev. Hüseyin Gümüş), K.B.Y., Ankara.
- Boynukara, Hasan, (1997), **Romanda Bakış Açısı ve Anlatıcı**, Boğaziçi Yay., İstanbul.
- Campbell, Joseph (2000), **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, (Çev. Sabri Gürses), Kabcacı Yay., İstanbul.
- Çetin, Nurullah (2004), **Roman Çözümleme Yöntemi**, Öncü Basımevi, Ankara.
- Çetişli, İsmail (2000), **Metin Tahlillerine Giriş**, Kardelen Kitapevi, Isparta.
- _____,_____, (2004), **Memduh Şevket Esendal**, Akçağ Yay., Ankara.
- _____,_____, (2004), **Metin Tahlillerine Giriş/2**, Hikâye-Roman-Tiyatro, Akçağ Yay., Ankara.
- Ecevit, Yıldız (2009), **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yay., İstanbul.
- Eco, Umberto (1996), **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, (Çev. Kemal Ataköy), Can Yay., İstanbul.
- Enginün, İnci (1992), **Mukayeseli Edebiyat**, Dergah Yay., İstanbul.
- Ergin, Muharrem (2007), **Türk Dil Bilgisi**, Bayrak Basım/Yayımlar/Tanıtım, İstanbul.
- Deveci, Mutlu (2005), **Varoluş ve Bireyselleşme Açısından Ferit Edgü Anlatılarında Yapı ve İzlek**, Akçağ Yay., Ankara.
- _____,_____, (2014), **Halit Ziya Uşaklıgil'in Öykülerinde Yapı ve İzlek**, Akçağ Yay., Ankara.
- Fromm, Erich, (2004), **Çağdaş Toplumların Geleceği**, (Çev. Aydın Arıtan- Kaan H. Ökten), Arıtan Yay., İstanbul.
- _____,_____, (1995), **Sevme Sanatı**, (Çev. Yurdanur Salman), Payel Yay., İstanbul.
- Forster, E.M. (2014), **Roman Sanatı**, (Çev. Ünal Aytür), Milenyum yay., İstanbul.
- Foucault, Michel (2007), **Cinselliğin Tarihi**, (Çev. Hülya Uğur Tanrıöver), Ayrıntı Yay., İstanbul.

- Gasset, Ortega Y Jose (2011), **İnsan ve Herkes**, (Çev. Nevriye Gül Işık), Metis Yay., İstanbul.
- _____,_____, (2005), **Sevgi Üstüne**, (Çev. Yurdanur Selman), Y.K.Y., İstanbul.
- Girard, René (2001), **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat (Edebi Yapıda Ben ve Öteki)** (Çev. Arzu Etensel İldem), Metis Yay., İstanbul.
- Gölpınarlı, Abdulkaki (2009), **Mevlânâdan Sonra Mevlevilik**, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Gruen, Arno (2005), **İçimizdeki Yabancı**, (Çev. İlknur İgan), Çitlembik Yay., İstanbul.
- Guenon, Rene (1990), **Niceliğin Egemenliği ve Çağın Alametleri**, İz Yay., İstanbul.
- Heidegger, Martin (2004), **Varlık ve Zaman**, (Çev. Aziz Yardımlı), İdea Yay., İstanbul.
- Horwitz, Tem (2006), **Ölüm ve Felsefe**, Ölümüm/ Varolmayışa Yolculuğu Üzerine Düşünceler, İthaki Yay., İstanbul.
- Izutsu, Toshihiko (2005), **İbn Arabî'nin Fusûs'undaki Anahtar-Kavramlar**, (Çev. Ahmed Yüksel Özemre), Kaknüs Yay., İstanbul.
- Jung, Carl Gustav (1992), **Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri**, (Çev. Kamuran Şipal), Cem Yay., İstanbul.
- _____,_____, (1997), **Bilinç ve Bilinçaltının İşlevleri**, (Çev. Engin Büyükinat), Say Yay., İstanbul.
- _____,_____, (1999), **Keşfedilmemiş Benlik**, (Çev. Barış İlhan-Canan Enersılay), İlhan Yay., İstanbul.
- Kafka, Franz (2010), **Dönüşüm**, (Çev. Ahmet Cemal), Can Yay., İstanbul.
- Kaplan, Mehmet (2007), **Kültür ve Dil**, Dergah Yay., İstanbul.
- _____,_____, (1992), **Büyük Türkiye Rüyası**, Dergâh Yay., İstanbul.
- _____,_____, (2007), **Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 3 Tip Tahlilleri**, Dergâh Yay., İstanbul.
- _____,_____, (2006), **Nesillerin Ruhü**, Dergah Yay., İstanbul.
- Karakoç, Sezai (2012), **Monna Rosa**, Diriliş Yay., İstanbul.
- Karaca, Faruk (2000), **Ölüm Psikolojisi**, Beyan Yay., İstanbul.
- Kısakürek, Necip Fazıl (1998), **Çile**, Büyük Doğu Yay., İstanbul.
- Kolcu, Ali İhsan (2008), **Edebiyat Kuramları**, Salkımsöğüt Yayınevi, Ankara.

- Korkmaz, R., Deveci, M.(2011), **Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür: Küçürek Öykü**, Grafiker Yay., Ankara.
- Korkmaz, Ramazan (1997), **Sabahattin Ali İnsan ve Eser**, Y.K.Y., İstanbul.
- _____,_____, (2002), **İkaros'un Yeni Yüzü**, Akçağ Yay., Ankara.
- _____,_____, (2007), "Romanda Mekânın Poetiği", (Editör: Ayşenur Külahlıoğlu İslam vd.) **Edebiyat ve Dil Yazıları Mustafa İsen'e Armağan**, Ankara.
- _____,_____, (2007), "Yeni Türk Edebiyatına Giriş", **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı**, (Editör: Ramazan Korkmaz), Grafiker Yay., Ankara.
- _____,_____, (2008), **Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri**, Grafiker Yay., Ankara.
- Kundera, Milan (2001), **Roman Sanatı**, (Çev. Aysel Bora), Can Yay., İstanbul.
- Küçük, Mehmet (1994), **Modernite Versus Postmodernite**, Vadi Yay., Ankara.
- Lekesiz, Ömer (2001), **Yeni Türk Edebiyatında Öykü**, Kaknüs Yay., İstanbul.
- Lukacs, George (1985), **Roman Kuramı**, (Çev. Sedan Ümran), Say Yay., İstanbul.
- Meyerovitch, Eva de Vitray (2012), **Hz. Mevlânâ ve İslam Tasavvufu**, (Çev. Prof. Dr. Mehmet Aydın), Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yay., Konya.
- Özbudun S., George M., Demirer T., (2008), **Yabancılaşma Ve...**, Ütopya Yay., Ankara.
- Özcan, Tarık (2005), **Şair ve Sözün Mahşeri Oktay Rifat**, Akçağ Yay., Ankara.
- _____,_____, (2007), **Tevfik Fikret'in Şiirlerinde Trajik Durum**, Manas Yay., Elazığ.
- _____,_____, (2014), **Askıda Kalan Kimlik** (Oktay Rifat'ın Roman Dünyası) , Manas Yay., Elazığ.
- Raymont, Williams (1990), **Marksizm ve Edebiyat**, (Çev. Esen Tarım), Adam Yay., İstanbul.
- Rûmî, Mevlânâ Celâleddîn (2011), **Mesnevî**, (Haz. Prof. Dr. Adnan Karaismailoğlu), Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yay., Konya.
- Scarry, Elaine (2006), **Kitapla Hayal Etmek**, (Çev. Bülent O. Doğan), Metis Eleştiri, İstanbul.
- Schwartz, Dr. David J. (2000), **Büyük Düşünmenin Büyüsü**, Sistem Yay., İstanbul.
- Simmel, George (2009), **Modern Kültürde Çatışma**, (Çev. Tanıl Bora-Nazile Kalaycı-Elçin Gen), İletişim Yay., İstanbul.

- Stanzel, Franz Karl (1997), **Roman Biçimleri**, (Çev. Fatih Tepebaşılı), Çizgi Kitabevi, Konya.
- Stevick, Philip (2004), **Romanın Teorisi**, (Çev. Prof. Dr. Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yay., Ankara.
- Tekin, Mehmet (2006), **Roman Sanatı 1 (Romanın Unsurları)**, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Türkçe Sözlük (2005), **Türk Dil Kurumu**, Ankara.
- Wellek Rene, Agustın Warren (2001), **Yazın Kuramı**, (Çev. Yurdanur Salman-Suat Karantay), Adam Yay., İstanbul.
- Yazır, Elmalılı Hamdi (2008), **Kuran-ı Kerim ve Yüce Meali**, Tuva Yay., İstanbul.
- Zıma, Peter V. (2006), **Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi**, (Çev. Mustafa Özsarı), Hece Yay., Ankara.

2. MAKALELER

- Alver, Köksal (2006), “Edebiyat Sosyolojisi ve Hayat”, **Sosyoloji Dergisi**, S.15, s.105-118, İstanbul.
- Andaç, Feridun (1997), “Öyküde Anlamsal Yapı Anlatım Düzleminin Kuruluşu”, **Adam Öykü**, S. 10, s.140–143 Mayıs/Haziran, İstanbul.
- Apaydın, Aydan (2006), “Toni Morrison’dan Sevgiye Gassetvari Bir Bakış”, **Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi**, S.20, s. 101-105, İzmir.
- Arslan, Fatih (2012), “On İkiye Bir Var” ve “Karşılıklı” Öykülerine Zaman / Bellek Tercihleri" **Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, S.5, s.12-17, Adıyaman.
- Boynukara, Hasan (2002), “Karakter ve Tıp”, **Hece Öykü Roman Özel Sayısı**, S.65/66/67, s.174-187, Mayıs-Haziran-Temmuz.
- Demirel, Şener (2012), “Sembol, Sembolik Dil ve Bu Bağlamda Mesnevî’nin İlk 18 Beytindeki Sembolik Unsurlar”, **Turkish Studies**, S.7/3, s.915-947, Ankara.
- Deveci, Mutlu (2005), “Cengiz Aytmatov’un Romanlarında Mekânın İşlevsel Açından İncelenmesi”, **Türk Kültürü**, S. 503-504, s. 109-122.
- Korkmaz, Ramazan (2008) “Aymatov Anlatılarında Aşkın Eriştirici ve Dönüştürücü Gücü”, **Bilig**, S. 46, s. 1-6.

- _____,_____, (1997), “Kemal Tahir’in Sağırdere Körduman İkilemesi Üzerine Bir Çözümleme Denemesi”, **Adam-Sanat**, s. 42-44.
- _____,_____, (2002), “Romanda Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerlerin Görüntü Seviyeleri üzerine Bazı Öneriler”, **Scholarly Depth and Acuracy-Lars Johanson Armağanı**, Grafiker Yay., Ankara.
- Levend, Agâh Sırrı (1964), “Son Yüzyılda Roman”, **Türk Dili Roman Özel Sayısı**, C. XIII, S. 154, s. 570-572, Temmuz.
- Mocan, Ahmet (2012), “Yalnızız’da Anlatım Teknikleri”, **Turkish Studies**, S. 7/3, s. 1831-1841, Ankara.
- Özcan, G., Yusuf, S. (1997), Sadık Yalsızuçanlar ile Konuşma, **Dergâh Dergisi**, S.89, s.295, İstanbul.
- Özcan, Tarık (2000), “Romanda Sosyal Ortam”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 10, s.99-110.
- _____,_____, (2003), “Osmancık Romanın Arketipsel Sembolizm Bakımından Çözümlemesi” **Bilig**, S.26, s.103–115, Ankara.
- _____,_____, (2004), “Denizin Çağrısı”, **Türk Dili**, S. 632, , 174–178, Ağustos, Ankara.
- Öztoğat, Nedret Tanyolaç (1997), “Şiirle Düzyazı Arasında Kısa Kısa Öykü”, **Adam Öykü**, Özel Sayı, Kısa kısa öykü, 12, 95
- Sazyek, Hakan (2003) “Romanda Temel Anlatım Yöntemler Üzerine Bir Sınıflandırma Çalışması”, **Adam Sanat**, S.213, s.83–98, Ekim, İstanbul.
- Serdar, Mehmet (1996), “Yabancılaşma” **Adam Sanat**, S.126, s. 28–34, Mayıs, İstanbul.
- Şahin, Veysel (2006), Ötekileşen Küçük Adam, **Ada**, S. 6, s. 47–51, Trabzon.
- _____,_____,(2006), “Tahsin Yücel’in Öykülerinde İnsanı Sonsuza Taşıyan Kapı/ Ölüm Temi” **Türk Kültürü**, S. 521–522, s.307–317, Eylül- Ekim.
- _____,_____, (2006), “Tahsin Yücel’in Öykülerinde Böyle Buyurdu Aşk/ Aşk Temi”, **Ada**, S.6, s.47–51, Kış.
- _____,_____,(2007), “Roman Tekniği Bakımında Yaban”, **e-Journal of New World Sciences**, S. 3, s.179–196, July.
- _____,_____, (2007), “Tahsin Yücel’in Öykülerinde Arayış ve Kendini Gerçekleştirme Temi”, **Varlık**, S.1202, s. 33–39, Kasım

_____,_____,(2011), “Kimliksel Değerlerin Çatıştığı Mekân: ‘Sinekli Bakkal’ Romanında Yapı ve İzlek”, **Turkish Studies**, Prof. Dr. Ramazan Korkmaz Armağanı, Volume 6/3 Summer, s.1549-1580.

_____,_____, (2011), “Prof. Dr. Ramazan Korkmaz- Yrd. Doç. Dr. Mutlu Deveci, Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür: Küçürek Öykü”, Grafiker Yayınları, Ankara 2011, 170 s., Türk Halk Biliminde Dün Bugün Yarın, **Turkish Studies**, Volume 6/4, s.973-976.

Yıldırım, Ali (2005), “Zıtlık Kavramı ve Divan Şiirinde Zerre-Güneş Sembolizm”i, **Bilig**, S.25, s. 125–128, Ankara.

Yetiş, Kazım (2002), “ Türk Romanında Aile”, **Hece Öykü**, Türk Romanı Özel Sayısı, S.65/66/ 67, s. 271-274, Mayıs/Haziran/ Temmuz, Ankara.

3. TEZLER

Arslan, Fatih (2005), “İlhan Tarus/ İnsan ve Eser”, **Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Doktora Tezi), Elazığ.

Çelik, Aykut (2014), “Garip Şiiri’nde İronik Söylem”, **Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Yüksek Lisans Semineri), Elazığ.

Demir, Ayşe (2009), “Türk Edebiyatında Mekân”, (1870-1922 Dönemi), **Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Doktora Tezi), Kayseri.

Eliuz, Ülkü (2004), “Orhan Kemal’in Romanlarında Yapı ve İzlek”, **Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Doktora Tezi), Elazığ.

Gür, Âlim (1990), “Ebüzziya Tevfik’in Hayatı, Dil, Edebiyat, Basın, Yayın ve Matbaacılığa Katkıları”, **Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Doktora Tezi), Ankara.

Kanter, Fatih (2008), “Reşat Nuri Güntekin’in Romanlarında Yapı ve İzlek”, **Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Doktora Tezi), Elazığ.

Kara, Sezen (2004), “Sadık Yasızuçanlar’ın Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme”, **Selçuk Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü**, (Lisans Tezi), Konya.

Şahin, Veysel (2006), “Tahsin Yücel’in Öyküleri Üzerine Bir İnceleme”, **Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Yüksek Lisans Tezi), Elazığ.

Şahin, Veysel (2010), “Halide Edip Adıvar’ın Romanlarında Yapı ve İzlek”, **Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Doktora Tezi), Elazığ.

EKLER

Albüm

1. Fotoğraflarla Sadık Yalsızuçanlar



Sadık Yalsızuçanlar Elazığ'ın Ağın İlçesinde...*



Sadık Yalsızuçanlar Daktilo Başında...

*Ekler Bölümü'nde yer alan fotoğraflar Sadık Yalsızuçanlar'ın fotoğraf albümünden alınmıştır.



Sadık Yalsızuçanlar Lise Birinci Sınıfta Mısır Satarken.



Sadık Yalsızuçanlar ve Küçük Kardeşi Murat.



Sadık Yalsızuçanlar'ın Babası Abdurrahman Yalsızuçanlar.



Sadık Yalsızuçanlar'ın Neco Adlı Öyküsünün Kahramanı Büyük Dayısı Necdet.



Sadık Yalsızuçanlar Orta Üçüncü Sınıfta Türkçe Öğretmeni Levent Gültekin ve Sınıf Arkadaşlarıyla Birlikte.



Sadık Yalsızuçanlar Annesi, Babası ve Kardeşleriyle Birlikte.



Sadık Yalsızuçanlar Sivas'ta Öğretmenlik Yaparken.



Sadık Yalsızuçanlar'ın Askerlik Günlerinden Bir Manzara.



Sadık Yalsızuçanlar'ın Çocukları...



Sadık Yalsızuçanlar'ın Annesi Necla ve Babası Abdurrahman Yalsızuçanlar.



Sadık Yalsızuçanlar'ın Babası Sinema İşletmeciliği Yaptığı Sıralar.



Sadık Yalsızuçanlar Üniversite Çağında.



Sadık Yalsızuçanlar ile Aykut Çelik. (03.09.2014)

ÖZGEÇMİŞ

1990 yılında Elazığ'da doğdum. 2008 yılında Erciyes Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü kazandım. 2012 yılında bu bölümden mezun oldum. Aynı yıl içerisinde Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalı'nda Yüksek Lisans Eğitimi'ne başladım. 2013/2014 Eğitim-Öğretim yılında ücretli öğretmen olarak Fatih Anadolu Lisesi'nde İngilizce öğretmenliği yaptım. Yabancı uyruklu öğrencilere Türk dilini öğretme eğitimi aldım. Yabancı dilim İngilizce'dir.