T.C.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

YUSUF ATILGAN, SEZAİ KARAKOÇ ve RASİM ÖZDENÖREN'İN HİKÂYELERİNDE TAŞRA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ENES ALİM

İSTANBUL 2020

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

YUSUF ATILGAN, SEZAİ KARAKOÇ ve RASİM ÖZDENÖREN'İN HİKÂYELERİNDE TAŞRA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ENES ALİM

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. MEHMET GÜNEŞ

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER……..…I
ÖN SÖZ……...…….....II
ÖZET……...IV
ABSTRACT……V
KISALTMALAR……...VI
1.Giriş……...……1
1.1. Taşra Kavramına Bakış……1
1.2. Taşra, Edebiyat ve Hikâye……...…..17
2. Yusuf Atılgan'ın Hikâyelerinde Taşra……..….25
2.1. Darlık, Sıkıntı ve Tekdüzelik……...….……...…...28
2.2. Yalnızlık ve Ötekilik……...……34
2.3. Kaçış, Kurtuluş……...40
3. Sezai Karakoç'un Hikâyelerinde Taşra…….……44
3.1. Savaş, Ölüm ve Diriliş Ardındaki Taşra: *Meydan Ortaya Çıktığında*…….48
3.2. Taşradan Manzaralar: *Portreler* ……..…...56
4. Rasim Özdenören'in Hikâyelerinde Taşra…….……68
4.1. *Hastalar ve Işıklar*…...73
4.2. *Çözülme*…...78
4.3. *Çok Sesli Bir Ölüm*……..……85
4.4. *Çarpılmışlar*……92
SONUÇ……..……99
KAYNAKÇA…….……..……112
ÖZ GEÇMİŞ……...…….…….……..…...…...…...119

ÖN SÖZ

Türk edebiyatında daha çok romanları çerçevesinde değerlendirilen Yusuf Atılgan, şair ve fikir adamı kimliğiyle öne çıkan Sezai Karakoç ve edebi hayatında ağırlıklı biçimde hikâye yazmış Rasim Özdenören, birbirinden farklı hikâye anlayışlarıyla dikkat çekerler. Bu noktada Yusuf Atılgan, Sezai Karakoç ve Rasim Özdenören'in modern Türk hikâyeciliğinde kendilerine has öykü evrenleriyle özgün bir noktada durdukları söylenebilir. Söz konusu yazarların taşraya bakışları ve taşrayı bir gerçeklik halinde ele alışları da birbirinden farklı şekillerde gerçekleşir.

Yusuf Atılgan, Sezai Karakoç ve Rasim Özdenören'in hikâyeleri hususunda daha öncesinde çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmalar yazarların hikâyecilik anlayışlarını ayrı ayrı ele alan çalışmalardır. Bu çalışmada yapılmak istenen, taşranın kavramsal olarak ortaya konulması ve taşrayla hayatının farklı dönemlerinde hem edebi hem de şahsi anlamda temas etmiş üç yazarın taşrayı ele alış biçimlerinin incelenmesidir. Söz konusu yazarların hikâyelerinde adeta canlı bir varlık gibi portresini çizdikleri "taşranın", ortaya koyduğu sonuçlar itibariyle karşılıklı olarak değerlendirilmesi hedeflenmiştir. Bu sonuçlar incelendiğinde yazarların edebi ve fikri görüşleri neticesinde birbirinden farklı taşra paradigmalarına ulaşılmıştır. Öte yandan bu çalışmada, mekân ve bilhassa "taşranın", bir edebi tür olarak "hikâye" içerisinde nasıl kullanıldığı incelenmek istenmiştir.

Çalışmada Yusuf Atılgan'ın hikâyelerinde yazarın diğer hikâyeleriyle birleştirilip basılan *Bütün Öyküleri,* Sezai Karakoç'un hikâyelerinde *Meydan Ortaya Çıktığında* ve *Portreler* hikâye kitaplarından yararlanılmıştır. Rasim Özdenören'in hikâyelerinde ise çalışmanın hedeflediği "taşra kavramı" ve "hikâye" arasındaki ilişki göz önünde bulundurularak yazarın ilk dönem öykücülüğünü yansıtan *Hastalar ve Işıklar, Çözülme, Çok Sesli Bir Ölüm* ve *Çarpılmışlar* hikâye kitapları esas alınmıştır. Bu noktada yazarın mekân kavramının belirsizleştiği son dönem hikâye kitapları ve "kent" odaklı hikâyelerinin yer aldığı hikâye kitapları kapsam dışında bırakılmıştır. Ayrıca yazarların hikâyelerde fiziki çevreyi tanımlamak için kullandıkları "kent", "şehir" gibi tanımlamalara riayet edilmiş ve taşranın bağlamını aşmamasına gayret edilmiştir. Bu nedenle Yusuf Atılgan'ın *Bütün Öyküleri* kitabının içerisinde "Kentten" başlıklı bölümde bulunan bazı hikâyeler inceleme dışında bırakılmıştır.

Tezin giriş bölümünde taşra kavramı siyasi, sosyal ve ekonomik bağlamlarıyla ele alınıp kavramın işaret ettiği olgular açıklanmaya çalışılmıştır. Kavramın aynı zamanda zihinlerde bir "imge" olarak varlığından söz edilmiştir. Taşra kavramının edebi eserler vasıtasıyla yeniden üretilmesi ve bu üretim sürecinin Türk edebiyatındaki seyri üzerinde durulmuştur. Öte yandan "taşra kavramı" ve hikâye türü arasındaki ilişkinin Türk hikâyeciliğindeki geçmişi hakkında bilgi verilmiştir.

Tezin gövde bölümünde Yusuf Atılgan'ın, Sezai Karakoç'un ve Rasim Özdenören'in hikâyelerinde taşra kavramı her yazarın hikâyelerinde müstakil olarak incelenmiştir. Taşra kavramı kurmaca metinlerin dışında yazarların taşraya dair bazı ilgili yazılarıyla da desteklenmiştir. Tezin sonuç bölümünde ise üç yazarın da hikâyelerindeki taşra anlayışı ortaya konmuş ve bunlar arasında ilişkiler, karşılaştırmalar ve karşıtlıklar ifade edilmiştir.

Bu konudaki çalışmamı destekleyen, tez çalışmaları sürecinde yardımlarını hiçbir zaman esirgemeyen danışman hocam Doç. Dr. Mehmet Güneş'e şükranlarımı sunarım. Çalışma süresince fikir alışverişinde bulunduğum arkadaşlarıma ve daima yanımda olan aileme de teşekkürü bir borç bilirim.

ENES ALİM

MAYIS, 2020

İSTANBUL

ÖZET

Yusuf Atılgan, Sezai Karakoç ve Rasim Özdenören özgün hikâye anlayışlarıyla modern Türk hikâyeciliğinde önemli yer edinmiş hikâyeciler arasında sayılırlar. Türk edebiyatında farklı edebi yönelimleriyle iz bırakmış üç yazarın da hikâyelerinde "taşra", hikâyelerin temalarını zenginleştirecek biçimde etkin bir rol oynamaktadır. Yusuf Atılgan'ın *Bütün Öyküleri,* Sezai Karakoç'un *Meydan Ortaya Çıktığında* ve *Portreler,* Rasim Özdenören'in *Hastalar ve Işıklar, Çözülme, Çok Sesli Bir Ölüm* ve *Çarpılmışlar* başlıklı hikâye kitaplarında taşra coğrafyası, kır, köy, kasaba ekseninde zengin bir şekilde hikâyelere yansıtılmıştır.

Taşra, üç yazarın da hikâyelerinde bireyi ve bireyin psikolojisini şekillendirecek şekilde yer almaktadır. Öte yandan "taşra", Yusuf Atılgan, Sezai Karakoç ve Rasim Özdenören'in hikâyelerinde farklı anlam dünyalarını ifade ederler. Yusuf Atılgan'da "mahrumiyet bölgesi" olarak vücut bulan taşra olgusu, Sezai Karakoç'ta ideallerin gerçekleşeceği "özü" yansıtan coğrafyadır. Rasim Özdenören'in hikâyelerinde ise "taşra" girift bir şekilde kullanılır, Yusuf Atılgan ve Sezai Karakoç'un taşra paradigmalarıyla farklı yönleriyle kesişir. Siyasi, sosyal ve ekonomik boyutlarıyla taşra kavramı, hikâyelerde atmosferi "anlatım teknikleri" yoluyla oluştururken yazarların edebi ve fikri görüşleri çerçevesinde de farklılıklar göstermiştir.

Anahtar Kelimeler: taşra, merkez, hikâye, birey, bilinç, kültürel değişim, gelenek, modernizm

ABSTRACT

Yusuf Atılgan, Sezai Karakoç and Rasim Özdenören are among the authors who have an important place in Modern Turkish Story with their unique styles. “The provincial” plays an active role in the stories of all three authors who have left their mark with different literary orientations in Turkish literature, enriching the themes of the stories. “The provincial concept” in Yusuf Atılgan’s *Bütün Öyküleri*, Sezai Karakoç’s *Meydan Ortaya Çıktığında* and *Portreler* and Rasim Özdenören’s books *Hastalar ve Işıklar*, *Çözülme*, *Çok Sesli Bir Ölüm* and *Çarpılmışlar* are reflected in stories as the countryside, village and town.

Provincial, take place in the stories of all three authors in a way that shapes the individual and the psychology of the individual. At this point “provincial”, Express different worlds of meaning in the stories of Yusuf Atılgan, Sezai Karakoç and Rasim Özdenören. The provincial phenomenon embodied as a “deprivation zone” in Yusuf Atılgan is the geography that reflects the “essence” of ideals in Sezai Karakoç. In the stories of Rasim Özdenören, “provincial” is used variously and intersects with the provincial paradigms of Yusuf Atılgan and Sezai Karakoç. While the concept of provinces with their political, social and economic dimensions created the atmosphere through “narration techniques” in the stories, they also differed within the framework of the literary and intellectual views of the authors.

Key words: provincial, center, story, individual, consciousness, social change, custom, modernism

KISALTMALAR

Akt. **:** Aktaran

bkz. **:** Bakınız

bs. **:** Baskı

C. **:** Cilt

DP **:** Demokrat Parti

çev. **:** Çeviren

ed. **:** Editör

haz. **:** Hazırlayan

s. **:** Sayfa

S. **:** Sayı

TDK **:** Türk Dil Kurumu

GİRİŞ

1.1. TAŞRA KAVRAMINA BAKIŞ

Taşra kavramının içinin doldurulması için bir merkezin varlığına ihtiyaç duyulur. Bir merkezin varlığı önkoşul olarak kabul edildiğinde "dış, dışarlıklı, merkezin dışında'' gibi anlamlara gelen "taşra", TDK'nin Türkçe Sözlük 'ünde "bir ülkenin başkenti veya en önemli şehirleri dışındaki yerlerin hepsi, dışarlık" şeklinde tanımlanmıştır. Taşra bir ülkede başkentin ya da siyasi, kültürel açıdan rüştünü ispat etmiş, ülkenin kutup noktası olarak kabul gören bir baş şehrin dışında kalan yerlerin hepsini ifade eder. İlk olarak Orhun Yazıtlarında karşımıza çıkan "taşra" kelimesi, Osmanlı döneminde de sarayın, payitahtın dışını ifade etmek için kullanılmıştır.

Mekânsal bağlamda her "dış" bölgenin bir başka "dış" bölgesi olabileceği fikri, bütünsel bir taşra tasavvurunu imkânsız kılmaktadır. Buna rağmen kavramın giderek daraldığı ve zamanla netleşmeye başladığını söylemek mümkündür. XV. yüzyılda Muhyî İstanbul'u Konya'nın taşrası olarak ifade etme şansına sahipken bunu izleyen yüzyıllarda taşra kavramının özellikle de merkezi imparatorluk yapısının şekillenip oturmasıyla beraber İstanbul merkezli olarak daraldığı gözlemlenir. Bu noktadan itibaren taşra sözcüğü tek yönlü olarak kullanılmaya başlanmış ve "taşra" sözcüğüne muhatap olan mekânlar da bu tasnifi kanıksar hale gelmiştir. [1]

Osmanlı Devleti'nin 19.yüzyıldan itibaren hız verdiği merkezileşme temayülünü Cumhuriyet'in miras olarak alması, ulus-devlet modelinin merkez(ler) ve taşra arasındaki bağı artırma çabalarıyla birlikte taşranın İstanbul odaklı algısı değişmiştir. "Merkez olarak tanımlanan her yerin dışı" anlamına gelen taşra, Cumhuriyet'in merkez olma görevini verdiği yeni yerleşim yerlerine bağlı olarak köy, kır, kasaba olarak anılmaya başlamıştır. Böylece İstanbul odaklı geniş taşra algısı yerini iç içe geçen, merkezde dahi kendisini siyasi, kültürel ve ekonomik olarak var eden mevcut taşra algısına bırakmıştır.

[1] Şükrü Argın, "Taşraya İçeriden Bakmak Mümkün Müdür?" *Taşraya Bakmak*, İletişim Yayınları, 7. bs., İstanbul 2016, s.275.

Taşra kavramı, Osmanlı dönemi için "siyasetin merkezi olan İstanbul'un dışındaki mülk alanlarını ve onların siyaset-dışılığını" ifade etmek için kullanılmaktaydı. Daha sonra gelişen süreçte Osmanlı'nın merkez olarak ifade ettiği İstanbul dışındaki tüm yerleri taşra olarak tanımlama eğiliminin aksine Cumhuriyet'in siyasal ve düşünsel yapısında net bir taşra tasavvuruna rastlanmaz. Osmanlı'nın idari yapısı için taşra, kalkındırılması gereken bir coğrafya iken Cumhuriyet yönetimi ve aydınları için sadece kalkındırılması ve "aydınlatılması" gereken bir coğrafyadır. [2]

Taşra, ekonomisi itibariyle, genelde tarımla ve hayvancılıkla uğraşan ve merkezin iaşesini temin eden, kısmen de zanaatkarlık ve ticaretiyle hayatın akıp gittiği bir coğrafya olarak da tanımlanabilir. Öte yandan günümüzde taşranın, bir coğrafyadan çok kavram haline geldiğini söylemek mümkündür. Taşra coğrafi ve ekonomik anlamda kendisini kuran maddi gerçeklikten ziyade soyut bağlamıyla ve bilhassa merkezle olan ilişkisiyle[3] açıklanmaktadır.

Taşra, kendi varlığı içerisinde değerlendirilmekten ziyade sürekli merkez-çevre ilişkisi, kenar, öteki gibi kavramlarla birlikte zikredilmektedir. Modernist ve ilerlemeci anlayışla oluşturulmuş tanımlamalar merkez ve taşra arasındaki farklılıkları baskın bir şekilde vurgulamaktadır. Merkezin düzenli, hızlı, gelişmiş şekilde seyreden akışına karşın taşranın yoksulluk ve "yoksunluk" halini ifade ettiğini söylemek mümkündür:

> "(…) Taşra, şehrin ortaya çıkışıyla birlikte var olan kırsal art alanları, köy ve kasabaları, daha önemlisi burada hâkim olan geleneksel hayatı tasvire imkân verir. Gelenekselden moderne doğru değişen toplumlarda özel bir işlev yüklenen 'taşra', 'değişimin rüzgarına sırtını çevirmiş, yüzünü karanlığa ve köhneliğe dönmüş bir tarz-ı hayat' olarak kodlanır. Her ne kadar 'dışarlıklı ve uzak' olanı temsil etse de mekânda bir gerçekliği vardır taşranın. Ancak bu gerçeklik, merkezin varsayılan 'düzenli, hızlı, gelişmiş, kurumsal ve rasyonel' hayatının tam da karşısında bir yerlerdedir"[4]

---

[2] İslam Can, "Taşra: Ne Tam Merkez'indedir Siyasetin Ne de Büsbütün Dışında", *Taşra Halleri,* Der. Köksal Alver, Çizgi Kitabevi, 1. bs., Konya 2017, s.108-109.

[3] Ahmet Turan Alkan, taşrayı pergel metaforuyla açıklamayı tercih etmektedir. Buna göre taşra, pergelin ucuna kalem takılan kolu, merkez ise pergelin iğne bulunan ucu olarak düşünülebilir. Pergelin nasıl konumlanacağına karar veren pergelin ucu, yani merkezin kendisidir. Böylece taşra, merkez tarafından yönü tayin edilen ve merkezden bağımsız olarak yönünü ve kapsamını belirleyemeyen bir kavramdır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Ahmet Turan Alkan, "Memleketin Taşra Hali", *Taşraya Bakmak,* Der. Tanıl Bora, İletişim Yayınları, İstanbul 2016, s. 74.

[4] Celalettin Çelik, "Taşrayı Anlamak: Dönüşen Taşra Tasavvuru", *Taşra Halleri*, Der. Köksal Alver, Çizgi Kitabevi, 1. bs., Konya 2017, s.27-28.

Taşra kavramı, çoğu toplumda merkez/metropolle organik bir bütünlük oluşturan periferileri, dolayısıyla sıradan, normal bir ilişkiyi ifade ederken; Türkiye'de vurgulu bir hiyerarşiyi, güçlü bir başkalık tınısını içeren gerilim yüklü bir ilişkiyi anlatır. Bu "gerilim yüklü ilişki" olağan bir şekilde gerçekleşen merkez/metropol ve taşra ilişkisinin aksine zorla gerçekleştirilmiş hiyerarşik bir ilişkiyi niteler. Olağan merkez-periferi ilişkilerinde merkezin etkisi, birtakım değişimlerle de olsa kendi uzamında rafine bir şekilde görülebilirken Türkiye taşrası kendi merkez/metropolünü kendine uzak, yabancı, dahası kendisini ezen ve aşağılayan bir güç olarak görmektedir. Dolayısıyla kökenleri "modern Türkiye'nin" oluşumunda aranabilecek bu mesele, taşranın genel seçimler vesilesiyle siyasal arenaya çıktığı 1946 yılından itibaren Türk toplumunu ve onun özelinde Türk siyasetini çözümlemek için anahtar görevi görmektedir[5]

Taşra kavramını çetrefilli bir mesele haline getiren sürecin kökenlerinin merkezileşmenin iyiden iyiye kendini hissettirdiği Tanzimat sürecine dayandığı savunulabilir. Taşra kavramını Tanzimat icadı olarak gören bakış açısına göre, batılı tarzda tasavvur edilen vatan kavramının ücra köşelerini, hiç değilse İstanbul'un yoksul kentlerindeki vaziyet ile benzer bir şekilde hayal eden bürokrat takımı, bambaşka bir âlem ile karşılaşmanın verdiği hayal kırıklığıyla "modern bir vakıa" olan taşra ile yüzleşmişlerdir.[6] Aynı şaşkınlık ve hayal kırıklığı hissi, Osmanlı aydınlarının aksine taşraya sürgün olduğu için değil, idealist fikirlerle yolculuk yapan Cumhuriyet aydınlarında da görülür. Bir zamanlar sürgün sayılan Anadolu coğrafyası Cumhuriyet dönemindeki aydınlar için vazife olarak kabul edilse de yaşanan yüzleşme sürecinde derin bir farklılık yoktur.

Taşrayı kuran şey kendisi değil kendi dışındaki bir çekim gücüyle, merkezle ilişkisi, hatta merkezin kendisidir. Bu merkez sadece siyasi ve idari bir merkez değil, farklı çağrışımları da bünyesinde barındıran bir merkezdir. Taşraya sinen "yoksunluk" duygusunun nedeni, bu merkezin hükümran bir kabalıkla kendisini öne

[5] Ömer Laçiner, "Merkez(ler) ve Taşra(lar) Dönüşürken", *Taşraya Bakmak*, Der. Tanıl Bora, İletişim Yayınları, 7. bs., İstanbul 2016, s.14.
[6] Ahmet Turan Alkan, "Memleketin Taşra Hali", *Taşraya Bakmak*, Der. Tanıl Bora, İletişim Yayınları, 7. bs., İstanbul 2016, s.70.

çıkarması ve taşranın bu çağrışımların gücüne yenik düşmesidir. Merkez neyi ifade ediyorsa, taşra ona ikincil olmanın kâbusunu yaşar.[7]

Taşranın bu arada kalma hali sürekli olarak merkezin varlığı ile örselendiği için, taşra kendisini daima bir önceki zamana ayarlamıştır. Bu noktada taşranın merkezle olan gerilimini oluşturan neden daha ortaya çıkar. Taşranın kendisini sürdürmesi, merkezde yaşayanlar için bir felaket olmasa dahi huzuru bozmaya müsait bir toplumsal direncin ifadesidir. Bu durum ise taşranın ikincil olma halinin verdiği öfkenin karşısına merkezin "aydınlatma" görevini yeterince güçlü bir şekilde ifa edememesinin verdiği öfkeyi çıkarır. Taşra, merkezin iyileştirmek istediği uzvu gibidir. Merkez, tedaviye muhtaç ve iyileştirilmesi gereken uzvunu, ehlileştirmesi ve medenileştirmesi gerektiğini bir görev bilinciyle idrak eder ve idari mekanizmasını bu uğurda harekete geçirir.

Taşranın içinde bulunduğu durumu fark etmesi ve bunu sorunsal haline getirmesi yeni bir kriz doğurmuştur. Şükrü Argın'a göre taşranın 'kendi içine kapalı' hale gelişi, kendi kendine "taşra" olarak seslenişi, büyük ölçüde Cumhuriyet'ten önce başlamış olsa da bu hali kuşatan "mahcubiyet" hissi daha çok Cumhuriyet sonrasıyla ilgilidir. Taşra her iki dönemde de yoksulluğu çağrıştıran bir sözcüktür. Ancak Cumhuriyet ile beraber bu yoksulluğun, yoksunluk ve eksiklik olarak fark edilip yaşanmaya başlandığı görülür. Bu açıdan bakıldığında Cumhuriyet öncesi taşrasının kendi içine kapanık yapısının bir tür içe kapanma, hayatta kalma stratejisi olduğu söylenebilir. Cumhuriyet ve getirdiği modernleşme, taşrayı merkezden esen yenilik rüzgârlarına daha açık hale getirmiş, taşrada bulunan yarı-uhrevi "memnuniyet" halini aşındırarak tam anlamıyla dünyevi bir "mahcubiyet" hissini getirmiştir. Taşranın "yerli yerinde olma" hissi yerini "yanlış yerde olma" hissine bırakmaya başlamıştır. [8]

Görüldüğü üzere taşraya dair hâkim literatür, taşrayı merkezle birlikte ele almakta -zorunlu bir biçimde- ve merkezden bakarak tanımlamalara girişmektedir. Bu durum ise taşranın tam anlamıyla kendi gerçekliğini kazanamamasına sebep olur. Merkez, taşranın sahip olduğu algıyı ve duyuşu zedeler, taşranın kendisi olmasını engeller. En doğal hakkı olan kendilik halini elinden almak ister; çoğu zaman da bunu

[7] Ahmet Çiğdem, "Taşra Karalaması-Küçük bir Sosyolojik Deneme", *Taşraya Bakmak*, Der. Tanıl Bora, İletişim Yayınları, 7. bs., İstanbul 2016, s.104.
[8] Şükrü Argın, "Taşraya İçeriden Bakmak Mümkün Müdür", *Taşraya Bakmak*, Der. Tanıl Bora, İletişim Yayınları, 7. bs., İstanbul 2016, s. 276-277.

gerçekleştirmeyi başarır. Çünkü taşra sürekli merkeze bakar, ona birtakım kurbanlar verir. Taşra merkeze bakışı esnasında da eğrilir, yamuklaşır ve bir türlü kendi bakışını kuşanamaz. [9]

Algısı ve duyuşu zedelenen taşranın bu bakışı, yeni bir paradoksu ortaya çıkarır. Taşra merkeze baktıkça merkez gibi olmaya, merkezle boy ölçüşmeye çalışır hale gelmiştir. Diğer yandan da kendisini merkezden üstün tutan özellikleriyle gurur duymaktadır:

> "Ve taşra bu kıyıda, eşikte, küçük burjuvazisi ile hem sınıf atlamayı, dönüşmeyi, refahı, zenginliği, büyük kentler gibi olmayı, onların büyülü karmaşasını ve nimetlerini bekler; beklerken bir yandan taklit eder. Ama aynı zamanda kendinde, bağrında tuttuğu ve hiç değişmemiş sandığı, otantik farz ettiği küçük burjuva gidişatını da kutsar. Pis, karışık, kozmopolit, ne olduğu belirsiz kentin karşısında temiz, doğal ve korunmuş olmakla avunur.''[10]

Adına "taşra kompleksi" diyebileceğimiz bu durum, taşranın şehre karşı bakışındaki paradoksta gizlidir. Şehre karşı bakışında taklitçi, teslimiyetçi bir tavır varken öte yandan da şehrin içerdiği kaosu, niceliğin insanları bunaltıcı etkisini keyifli bir şekilde izler. Merkezi beğenmemeye, töreden ve gelenekten koptuğu için tenkit etmeye başlar. Bu noktada taşra, yoksun bulunduğu şehre ait özelliklere ulaşamamanın verdiği hayal kırıklığı ile merkezden üstün olduğunu düşündüğü özelliklerinin verdiği kibir arasında salınıp durur. Değişmeyen bir şey varsa da taşranın gözlerini şehirden hiç ayırmadığı ve daima seyreden konumunda olduğudur.

Taşranın ufuk noktasının merkez olması, şehri daima gözlemesi yorucu bir süreçtir. Taşra kendini merkezin ölçütleriyle sınamakta, kendisini merkeze anlatma, dahası "sunma" derdindedir. Ancak bu sürecin tek taraflı, taşradan merkeze doğru şeklinde işlemediği de açıktır. Metropolün, merkezlerin de kendilerini yeniden üretebilmeleri için taşraya/taşralara ihtiyacı vardır. Devasa sanayi kuruluşlarıyla, büyük hizmet sektörleriyle metropoller, büyük şehirler, merkezler olarak ileri olanı, modern olanı temsil etmeye devam ettiği müddetçe taşra da her zaman yeniden üretilmek zorunda olacaktır. Merkezin modern olduğunu ispat etmesi için zorunlu bir biçimde taşraları işaret etmesi, kendini onunla kıyaslaması gerekmektedir. Bu durum

[9] Köksal Alver, "Taşra Halleri", *Taşra Halleri*, Der. Köksal Alver, Çizgi Kitabevi, 1. bs., Konya 2017, s.16
[10] Z. Tül Akbal Süalp, ''Taşrada Saklı Zaman- Geri Dönülemeyen'', *Taşrada Var Bir Zaman*, Der. Z. Tül Akbal Süalp- Aslı Güneş, Çitlembik Yayınları, İstanbul 2010.

merkez için "ontolojik bir zorunluluk" halini almaktadır.[11] Dolayısıyla taşra ve merkez arasındaki ilişki, çoğu zaman bir karşıtlık olarak ele alınsa da varoluşsal bir nitelik taşır. Merkezin kuşatıcı gücünün yanında taşranın da merkezi var eden ontolojik gücünü göz ardı etmek mümkün değildir.

Son dönemlere kadar taşra ve merkez arasında birbirine karşıt olarak gelişen süreç, içinde barındırdığı "gerilim" yüküyle söz konusu edilmişti. Ancak taşra ve merkez her zaman karşıtlıklar barındırmayan, sosyolojik olarak birbirlerine içkin olarak da okunabilen kavramlardır. Özellikle post-modern dönem olarak tavsif edeceğimiz aktüel zamanda taşralar ve merkezler arasındaki geçişken durum, geride bırakılan modern zamanın aksine yoğunlaşmış ve belirgin hale gelmiştir. Bu doğrultudaki en yaygın fikirlerden birisi merkezlerin gitgide taşralaştığı şeklindedir. Taşra ise kendi içerisinde dönüşmekte ve merkezle olan kesin ayrımlarını ortadan kaldırmaktadır.

Taşra ilk dönüşümünü Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren devlet eliyle gerçekleştirilen girişimler sebebiyle yaşamıştır. Cumhuriyet kendi taşrasını modernize etmek, merkezle olan ilişkilerini daha güçlü kılmak adına birtakım müdahalelerde bulunmuştur. Taşranın yaşadığı ilk değişim devlet eliyle gerçekleşmiştir:

> "(…) merkezi hükümete bağımlı taşra mütegallibesi bu bağımlılığı oranında rejimin toplumsal hayatı modernleştirme projesinin gereklerine uymaya çalışan bir hayat tarzına da büründüler. Böylece taşralarda merkezi devlet aygıtının temsilcileri ile bu 'sivil' orta sınıftan oluşan 'çağdaş yaşam' adacıkları, ağır bir tempoda bile olsa genişlemeye başladı. Halkevleri ve orta öğretim kurumları çevresinde yeşeren kültürel-sanatsal faaliyetler ile şehir kulüpleri, mesleki kuruluş lokalleri, ordu evlerindeki sosyal yaşam taşra modernleşmesinin taşıyıcı unsurları oldu. Modernleşmenin geleneksel hayat tarzı ile çatışmasından doğan gerilim, böylece taşraların merkez ile arasında olmaktan çıkıp bizatihi taşraların içinde de işleyen bir dinamiğe dönüşmeye başladı.''[12]

[11] İbrahim Nacak, "Taşra ve Ötekileştirme", *Taşra Halleri*, Der. Köksal Alver, Çizgi Kitabevi, 1. bs., Konya 2017, s.51
[12] Ömer Laçiner, "Merkez(ler) ve Taşra(lar) Dönüşürken", *Taşraya Bakmak*, Der. Tanıl Bora, İletişim Yayınları, 7. bs., İstanbul 2016, s.21-22

Devlet eliyle gerçekleştirilen süreç taşrayı etkilemiş, taşrada yeni yaşam adacıkları oluşturmuştur. Ancak taşrayı esas değiştiren ve dönüştüren süreç Türkiye'nin kapitalist ekonomiye adapte olduğu yıllardan bugüne süren küreselleşme sürecidir.

Küreselleşen, tüketici toplumda taşra ve merkez arasındaki gerilim de farklılıklar da yavaşça ortadan kalkmaktadır. Taşra, bozulmamış anlam ve ilişkilerini, insanın ve doğanın özünü çağrıştıran anlam dağarcığını zamanla kaybetmektedir. Toplu konutlar, yerelin ruhuna aykırı beton yapılar, doğal ve geleneksel yaşamın dışına çıkmış bir site yaşamı, trafik hali taşraya ait "sükûneti" bozmaktadır. İstanbul, Ankara gibi büyük şehirlere ait mallar, markalar, eğlence biçimleri, yine şehre ait olan dil ve üslup geniş bir çerçevede taşraya ulaşmaktadır.[13] Taşrada bulunan pek çok yerleşim yeri, şehir kültürünün ürünleriyle ve sembolleriyle alışveriş içine girmiş bulunmaktadır. Bu durum ise doğal bir sürecin sonucu olarak da bir tür dezenformasyon süreci olarak da okunabilmektedir.

Taşraya ait sükûnetin, ekonomik ve kültürel olarak taşrayı var eden özelliklerin en rahat şekilde gözlemlenebildiği kasaba da söz konusu etkileşimden payını almaktadır. Kasaba henüz kırsala ait özelliklerini yitirmemiş, bunun yanında şehre ait birtakım özellikleri de bünyesinde barından bir belde niteliğindedir. Mustafa Kutlu, şehir (merkez) ve taşra (çevre) arasında söz konusu edilen geçişken durumun, kasabaları birer "ölü şehir" haline getirdiğini savunur:

> "Pazarı bile kurulmayan, eşrafı ölmüş, esnafı dağılmış, konakları çökmüş kasabalar artık birer 'ölü şehir' niteliğindedir. Yok eğer bu makus talihi yenebilmiş ise, bir Nazilli, bir Çarşamba, bir Suşehri olmuşlarsa bu defa 'il namzedi' diye ikide bir meclise ve mebuslara karşı gösteriye girişebilirler. Tabii ki onların artık arastası, semercisi, nalbandı, iki yanı duy ağaçları, kavak ve çınarla kaplı sokakları kalmamıştır. Muhtemelen bir veya birkaç bulvara, meydana, heykele, çok katlı İşhanlarına, mahalli gazetelere, hükûmet ve belediye saraylarına, düğün salonlarına, halı sahalara kavuşmuşlardır. Üçüncü ligde oynayan futbol takımları vardır. Bir kısmı memleket evladı sanayicilerin yatırımları ile organize sanayi bölgelerine ulaşmış, ihracata başlamış, ha desen 'Anadolu kaplanı' sayılacak seviyeye çıkmışlardır. Yani artık 'kasaba'dan kastedilen o sessizlik, o tıkanmışlık, o kendi içine kapanmışlık kalmamıştır. Nereden bakarsak bakalım 'kasaba' fiilen

[13] Tanıl Bora, "Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye", *Taşraya Bakmak,* Der. Tanıl Bora, İletişim Yayınları, 7. bs., İstanbul 2016, s. 41.

yoktur artık. Ama ruhu yaşıyor. Meclisteki kavgalarda, Hilton'daki düğünlerde, taşra üniversitelerinde, şark köşelerinde.''[14]

Taşranın, daha spesifik haliyle kasabanın anlam dünyasının içerisine şehre ait imgelerin doldurulma süreci hızla devam etmektedir. Bu süreci tetikleyen psikolojik faktörler de mevcuttur. Taşra sesini duyurmak ve statü atlamak için kapitalist bir şekilde şehirleşme mecburiyeti hissetmektedir. Bunun en önemli nedenlerinden birisi medyanın, ülke çapında kendisini gösteren toplumsal kanaatin İstanbul dışını, taşrayı gayri meskûn mahal seviyesine indirmesidir.

"Anlatı'' ve "önem" derecesi azalan taşra, çözüm yolu olarak büyükşehir olma mücadelesine girişmekte ve yerele ait "yüklerini" atmaktadır. Bu etkileşim sürecinin tek taraflı olarak yürümediğini söylemek de mümkündür. Ortada birbirinin üzerine kapanan iki ayrı süreç vardır. Hem şehirler taşralaşmakta hem de taşrada şehirleşmenin veçheleri zuhur etmektedir.[15]

Bu sürece taşra açısından bakıldığında değişimin radikal boyutlara vardığı, şehrin özünü bir şekilde korumasına karşın taşranın şok edici bir şehirleşme tecrübesiyle birlikte "mahremini" kaybettiği görülmektedir:

"Merkez-çevre rabıtasının iktisadi düzeydeki hızlanışına, esnekleşmesine, kayganlaşmasına; kültürel düzeyde de şehir-taşra rabıtasında kendini gösteren buna koşut bir süreç refakat ediyor. Büyükşehre özgü iktisadi, toplumsal, kültürel vb. yapılar, izotop ayrılmasındaki gibi, şehrin mekânsal bütünlüğünden kopuyorlar. Şehir kültürünün unsurları, yoğunlaştırılmış haplar halinde her yerde konuşlandırılabilir hale geliyor. Şehirli hayatın temsilleri, ecnebi ülkedeki diplomatik temsilciliklere benzer adacıklar oluşturuyorlar…"[16]

Kasabanın, küçük şehrin içinde bulunan, taşraya ait ruhu yansıtan geleneksel mekânlar zamanla tahrip olmaya veya önem derecesini yitirmeye başlamıştır. Kasabanın içerisine yerleştirilen şehre ait yeni kamusal mekânlar ise kasabaların dokularına aykırı biçimde "eş zamansızlıklar" yaratmakta ve bu eş zamansızlıkların sonucunda kasabayı ayakta tutan tarihsel bağ kopmaktadır.

---

[14] Mustafa Kutlu, ''Kasabaya Ne Oldu?'', *Akasya ve Mandolin*, Dergâh Yayınları, 6.basım, İstanbul 2012, s.106.
[15] Tanıl Bora, "Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye", *Taşraya Bakmak*, Der. Tanıl Bora, İletişim Yayınları, 7. bs., İstanbul 2016, s.44.
[16] Tanıl Bora, "Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye", *Taşraya Bakmak*, Der. Tanıl Bora, İletişim Yayınları, 7. bs., İstanbul 2016, s.45.

Bu sürecin "anlatı" boyutu da benzer bir şekilde gelişmektedir. Kasabayı toplumsal biyopsi için en elverişli hücre olarak gören Tarık Buğra'ya göre kasaba insanı, toplumun karakterini ve kültürünü en dolaysız şekilde temsil eden ve değişimlerden de en fazla etkilenen insanlardır. Taşranın büyükşehirlerin taklidi olarak tek tipleşmesi, kasaba insanının da bütünlüklü bir hayat tasavvurunun içerisinden kopmasına neden olur. Bu noktada taşrayı da taşraya ait kültürel dokuyu da standardize eden kapitalist bir süreç işlemektedir.

Taşrayı güçlü ve hızlı bir şekilde standardize eden sürecin sonunda taşranın kendi içerisinde bölünmesi, yeni taşraların meydana gelmesi söz konusu olmaktadır. Osmanlı döneminin aksine taşranın bütüncül bir yapıda olmadığı, Cumhuriyet'le birlikte daha parçalanmış, heterojen bir yapı arz ettiği bilinen bir gerçeklikti. Gelinen noktada ise taşra düzleyici bir etki altında kalmaktadır. Bu etki ise taşranın içinden yeni taşraların çıkmasına neden olmaktadır. Taşrada şehir parçacıkları taşıyan bölgeler merkezileşerek statü kazanıyor ve geriye kalan bölgeler yalnızlığa itilir hale geliyor. Bu noktada klasik taşra olarak niteleyebileceğimiz "kırsal alan" iyice gözden çıkartılır hale gelmiştir. Artık taşranın içerisinde "taşranın taşrası" haline gelen mekânlar ortaya çıkmıştır.

İstanbul, Ankara, İzmir, Bursa, Adana gibi büyükşehirlerin dışında kalan pek çok yer büyük şehirlere ait parçacıkları bünyesinde barındırdığı için modern kent dokusuna eklemlenmekte ve kendi taşralarını oluşturmaktadır. Geriye kalan geniş bir coğrafya ise fiilen gözden kaybolur hale gelmektedir.

Tarihsel süreçte taşranın hâkim bir merkez tarafından öteki haline getirilmesi ile karşılaşılmaktadır. Ancak yaşanılan modern zamanlarda farklılaşmanın diğer boyutu da taşranın kendi yerel dokusunu bozacak şekilde kentsel hale gelmesi ve bu kentsel olma durumunun verdiği ayrıcalıkla kendi içerisinde de taşralarını oluşturmasıdır. Taşra, kendi içinde yeni taşralar üretmektedir.

Taşra, modern dünyanın ürettiği sembollerle bezenmekte ve tüketilmek üzere "tezgâha konmuş bir ürün" haline gelmektedir.[17] Bu noktada taşrada yerel dokusunu koruyarak var olan kimi yerlerin de meta haline gelerek yerel ve yabancı turistler için

[17] İbrahim Nacak, "Taşra ve Ötekileştirme", *Taşra Halleri,* Der. Köksal Alver, Çizgi Kitabevi, Konya 2017, s. 54.

tüketilen bir faaliyet alanı haline geldiği gözlemlenebilir. Taşraya ait geleneksel yaşam, nesne haline getirilip satılabilir hale gelebilmektedir:

> "Sanayileşme bütün bunları değiştirecek gücü yaratmıştır. Kırsal kesimin kentselleşmesi, bölgesel yaşam tarzlarının dünya piyasasının güçleri tarafından yok edilmesini de beraberinde getirmiştir. Tüketim ve kullanım için mevcut ürün ve nesneler daha standartlaşmış, daha çoğalmış ve yerel tabana daha az bağlı hale gelmişlerdir. Ve çeşitli coğrafi bölgelerde bir zamanlar sürüp giden hareketli yaşam tarzları, şekillendirdikleri peyzajla birlikte, turistler görsün diye korunan, geçmişe ait bir şey haline gelmiştir. Bu boyutta giderek artan tekdüzelik görmekteyiz."[18]

Günümüzde taşranın bir coğrafyadan çok, kavram haline geldiği açıktır. Taşra kavramını muğlak hale getiren ise söz konusu geçişken durumdur. Büyük şehirlerin, kentsel sembollerin taşraya, yaşamı daha modern kılma, modern hayata entegre etme amacıyla sızmasıyla taşranın yapısı değişir. Tam aksi biçimde daha iyi bir yaşam umuduyla taşradan şehirlere göç eden insanların oluşturduğu atmosferle de şehirlerin taşralaşması ve yapısının değişmesi söz konuşu olur. Karşılıklı bir etkileşim sonucunda ise kolay hüküm verilemeyecek bir problematik ortaya çıkar.

Taşra merkezin dışında kalmış olmanın verdiği coğrafi ve psikolojik etkilerin yanında siyasi olarak da bir anlam dünyasını ifade eder. Şerif Mardin, merkez-çevre kavramlarını Osmanlı'nın son döneminden itibaren Türkiye'deki siyasi gerilimi ve modernleşme sancılarını açıklayan anahtar kavramlar olarak kullanır.[19] Siyasi kadronun ve elitlerin hâkim olduğu merkezin, çevreyi kontrol altında tutma çabası söz konusu gerilimin baş nedenidir. Bu bağlamda taşra kavramı da Şerif Mardin'in sözünü ettiği "çevre" kavramına eklemlenir.

Yeni kurulmuş olan Cumhuriyet'in yönetici kadrosu ve elitleri taşrayı 1946 yılına kadar daima kuşkulu gözlerle seyretmiş, potansiyel bir muhalefet tehdidiyle algılamıştır. Bu anlayış nedeniyle taşra sürekli olarak merkezin gözetimi altında tutulmuştur. Merkezin yerel, dinsel ve etnik gruplara bakışı "karanlık çağlardan kalma gereksiz kalıntılar" şeklinde oluşmakta ve merkez, "büyük eşitleştirici" rolüyle çevrenin/taşranın karşısına çıkmaktaydı.[20]

---

[18] David Harvey, *Sosyal Adalet ve Şehir,* çev. Mehmet Moralı, Metis Yayınları, 4.bs., İstanbul 2003, s. 279
[19] Şerif Mardin, "Türk Siyasasını Açıklayabilecek Bir Anahtar: Merkez- Çevre İlişkileri", *Türkiye'de Toplum ve Siyaset Makaleler-I*, İletişim Yayınları, İstanbul 2006.
[20] Şerif Mardin, *Türkiye'de Toplum ve Siyaset Makaleler – I,* İletişim Yayınları, İstanbul 2006.

Taşraya karşı takınılan kuşkulu tavır sadece Cumhuriyet'in ilk dönemiyle de sınırlı kalmamıştır.[21] 1950'li yıllar ve sonrası için de taşranın "nüfuz edilemez yapısı", bürokrasinin taşradaki görece zayıflığı gibi nedenler siyasi otorite ve seçkinler için tehlike işaretleri olarak görülmüştür.

Cumhuriyetin merkezi olarak Ankara'nın taşraya kuşkulu tavrı taşranın gelenekçi yapısıyla ilişkilendirilebilir. Taşra hem yaşam tarzı olarak hem de siyasi olarak daima muhafazakâr sınırlarda yaşayan bir coğrafyadır. Taşra kimi zaman kriz dönemlerde merkezin ihtiyaç duyduğu hayati desteği sağlar, kimi zaman merkeze karşı gelenekçi, protest bir tavır ortaya koyar:

> "Taşra, muhafazakâr ideolojinin yurdudur sahiden. Sadece desteğini, oylarını, kadrolarını oradan devşirdiği için değil, taşra her zaman geleneğin son kalesi, geleneğin 'gizli gücü'nün pınarı olarak telakki edldiği için de… Büyük şehri saran ve oradan yayılan dekadansı dağıtacak bir 'hayat hamlesi'nin muhayyel kaynağıdır taşra. Ömer Seyfettin, Osmanlı'nın son devrinin bozgun havası içinde, 'Şimdi İstanbul taşranın nuruna muhtaç' derken, böyle bir şey kastediyordu."[22]

Taşranın siyasi açıdan merkeze karşı tepkisel tavrı Cumhuriyet'in çok partili hayata geçiş denemelerinde kurulan Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası ve Serbest Cumhuriyet Fırkası gibi partilerin taşrada ilgi ve destek görmesinde gözlemlenmektedir. Nitekim 1946 yılında Demokrat Parti'nin kurulması ve seçimlere girerek iktidara gelmesi, bir taraftan da taşranın zaferi olarak yorumlanıyordu. Çevrenin zaferi veya merkezin hüsranı olarak yorumlanabilecek bu seçimlerle birlikte DP, taşra ve köyler arasındaki bütünleşmeyi sağlamış, çevrenin gücünü alarak iktidara yürümüştü. Demokrat Parti ve taşrayı yakınlaştıran etkenler arasında İslami değerlere ve kırsal değerlere ait vurgular, halka dönük etkili siyasi mesajlar, taşraya ait yaşam tarzının küçük görülecek bir şey olmadığına dair ikna çabaları, ülkeyi bürokrasiden kurtarma adına verilen sözler etkili olmuştur. [23]

---

[21] Orhan Pamuk, 1950'li yıllara tekabül eden çocukluk döneminden itibaren seçkinlerin Batılılaşmacı reformların taşraya ulaşamaması üzerine yaşadığı hayal kırıklığı ve korkudan bahsetmektedir. Bu korku ve hayal kırıklığı hissi daha sonraki dönemlerde umutlu bir bekleyişe evrilmiştir. Taşrayı "aydınlatma" görevi sanayi/teknoloji ve eğitime havale edilir. Ancak zamanla seçkin sınıfın arzu ettiği etkinin gerçekleşmediği ortaya çıkacaktır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Erman Saygılı, *Orhan Pamuk'un Romanlarında Taşra,* The Province in Orhan Pamuk's Novels, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyon 2012.

[22] Tanıl Bora, "Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye", *Taşraya Bakmak*, Der. Tanıl Bora, İletişim Yayınları, 7. bs., İstanbul 2016, s.52

[23] Şerif Mardin, "Türk Siyasasını Açıklayabilecek Bir Anahtar: Merkez- Çevre İlişkileri", *Türkiye'de Toplum ve Siyaset Makaleler-I,* İletişim Yayınları, 13.basım, İstanbul, 2006, s.71

Cumhuriyet için taşranın "aydınlatılması" gereken bir alanı kapsaması, Cumhuriyetin siyasal programının taşranın geleneksel değerlerine aykırı olarak algılanması gibi nedenler taşrada merkeze ait gitgide büyüyen bir tepkinin motivasyonu haline gelmiştir. Bu noktada Ankara'nın sistematik baskısının karşısına "taşra direnci" çıkmıştır. Bu direnç kimi zaman ayaklanma ve karışıklıklarla kendisini göstermiş kimi zaman da Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası, Serbest Cumhuriyet Fırkası ve nihayetinde Demokrat Parti gibi siyasal partilerle ortaya çıkmıştır.

Taşrada karşılığını kolay bir şekilde bulan muhafazakâr söylem biçimi siyasi partileri de bu rotada hareket etmeye itmiştir. Bunun yanında muhafazakârlığın siyasallaşması ve merkezin zamanla milliyetçilik ve muhafazakârlık zeminine oturmasıyla birlikte yakın dönem ve günümüz siyasetinin klasik merkez-çevre bakışıyla yorumlanması güçleşmektedir. Çevrenin merkeze oturduğu ve "geleneği" yeniden ürettiği gözlemlenmektedir.

Çevrenin merkeze yerleşmesinde taşranın rolü de yadsınamayacak derecede olmuştur. Taşraya siyasi olarak Batılılaşmanın kültürel tahribatına karşı dini, milli "öz" değerlerin yuvası, değişmenin geleneksel kimliği koruyarak dikkatlice yürütülmesinin gözeticisi olmak gibi işlevler yüklenmiştir.[24] Bu işlevler tarihsel bir süreçten beslenerek siyasi dengeleri değiştirmiştir. Bu bağlamda taşranın vurgulu olan muhafazakâr kimliğinin "sol" düşünceyle -Marksist- ilişkisi mesafeli ve gelgitli olmuştur:

> "12 Mart arefesi ile 12 Eylül arası dönem ise bu Türk -sol- aydınının halkla, özellikle de taşralar halkı ile arasındaki duvarın yıkıldığı genç-öğrenci-aydınların binlercesinin 'halkın içinde, halkla birlikte' olma deneyimini yaşadığı yıllar oldu. 12 Eylül darbesi ile, modernleştirme misyonunu tamamen terk ederek sadece otoriterliğini-otoritesini korumaya indirgenmiş siyasal-idari merkezi temsil eden askeri dikta, bu kökleşmeyi söküp atmaya giriştiğinde halkın sahiplenici bir direnişiyle karşılaşmadı. Türk -sol- aydınının, 'merkezin aydını' olarak başlayan tarihi, onun merkez-devletle göbek bağını koparması, halka aşılanma deneyim/girişiminin de tutmaması nedeniyle 1980'li yıllar ve devamında bir muallakta kalış haliyle sonuçlandı. Türkiye'de sol-sosyalist hareketin gerek aydınları ve gerekse gelişip serpildiği yerler itibariyle merkezle, merkez konumundaki şehirlerle olan 'kökensel bağı'na karşılık; aynı dönemlerde ona tepki olarak gelişen Türk milliyetçi

[24] Tanıl Bora, "Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye", *Taşraya Bakmak,* Der. Tanıl Bora, İletişim Yayınları, 7. bs., İstanbul 2016, s.52

ve dini hareketler belirgin bir taşralı kimlik taşımakta, taşranın merkez tarafından modernleştirilmeye karşı tarihsel-toplumsal tepkisinin ögelerinden beslenmekteydiler."[25]

Taşranın devlet ve parti kavramlarının iç içe geçtiği Cumhuriyet'in ilk yıllarında yaşadığı temsil sorunu, milletvekillerinin bulundukları şehirden olmayışı gibi nedenler taşrayı siyasi olarak daha az görünür kılsa da Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle birlikte başlayan süreçten itibaren 12 Eylül 1980 askeri darbesinden sonra ivmelenen bir süreçle taşra, siyasal düzlemde daha fazla söz hakkına sahip olmaya başlamıştır. Demografik gücü, geleneğe yakın oluşu, merkezlerden daha az yıpranmış oluşu taşraya siyasi partiler tarafından ciddi bir önem atfedilmesine neden olmuştur. Siyasi partiler taşranın siyasal gücünü ve imkânlarını araçsallaştırmış ve lehlerine kullanmaya çalışmışlardır.

Taşranın muhafazakâr kimliği sadece ideolojik angajmana sahip değildir. Taşra modernleşme sürecinden bağımsız olarak da muhafazakâr kimliğini korumuş ve geleneğin mekânı olarak boy göstermiştir. Her türlü dini ve kültürel kalıplarıyla taşra, tarihsel sürece bakıldığında sufi tekkelerinin, halk dindarlığının gizemli ve sözlü kalıplarını üretmeye imkân veren bir coğrafya olmuştur. Osmanlı'da resmi din anlayışının özellikle taşradan gelen "aşırı" dini görüşleri püskürtmeye, bastırmaya çalıştığı tarihsel bir gerçekliktir. Bu noktada taşra olarak ifade edilen coğrafya(lar) dinde aşırı görüşlerin, geleneğin, yer yer fanatizmin boy gösterdiği yerler olarak kendilerini göstermiştir.[26]

Taşra, sözlü geleneğin izlerinin sürülebileceği, gelenek ve din gibi değerlerin yaşam pratiğine de yansıdığı özel yerleri imler. Geleneği taşıyan, zenginleştiren bir yer olarak taşranın günümüzde etkinliğini kaybetmeye başladığı da görülmektedir. Günümüz koşullarında geleneği yeniden inşa eden mekânlar kentsel çevreler olmaktadır.

Bu anlamda taşra geleneği muhafaza etme ve yeniden üretme gibi tarihsel özelliklerini kentlere devretmiş gözükür. Taşranın muhafazakârlığı, kendi bölgesine has inanç ve değerleri, hususiyetleri ve yaşam pratiği göçler yoluyla kentlere taşınmaktadır. Kentler yaşadığı yerde kendi taşrasını kurmaya çalışan insanlar

[25] Ömer Laçiner, "Merkez(ler) ve Taşra(lar) Dönüşürken", *Taşraya Bakmak*, Der. Tanıl Bora, İletişim Yayınları, 7. bs., İstanbul 2016, s.31
[26] Celalettin Çelik, "Taşrayı Anlamak: Dönüşen Taşra Tasavvuru", *Taşra Halleri*, Der. Köksal Alver, Çizgi Kitabevi, 1. bs., Konya 2017, s.32

vasıtasıyla geleneği yeniden üretir. Özellikle artan göç dalgasıyla taşradan gelen insanlar memleketlerini kentlerde yaşatmak ve fark edilir hale getirmek istemektedirler. Bu durum kent ve kasaba arasında kalan pek çok melez yapılanmaların ortaya çıkmasına neden olur. Türkiye ölçeğinden bakıldığında İstanbul'da pek çok taşra şehrinden daha büyük bir taşra olması doğal karşılanabilir hale gelmiştir.

Taşrayı merkez karşısındaki yoksunluk hissine sokan bir başka etken de teknolojidir. Merkezle taşra arasındaki mesafeyi açan bir unsur olarak teknoloji; modernite, gelişme, çağdaşlaşma, bilimsel ve iktisadi gelişmişlik gibi ölçütlerle birlikte yürür ve taşranın merkezle yaşadığı gerilimli ilişkiyi her defasında yeniden kurar.

Buna göre teknoloji tarihi modernitenin tarihi, teknoloji sosyolojisi modern dünyada sosyal ilişkilerin kristalize edilmiş biçimlerinin, kolektif duyguların, hayallerin, arzuların ve bireyin-bireyselliğin sosyolojisidir. Teknolojinin sosyal tarihi ve kültürel çalışması, aynı zamanda merkez Batı kabul edilirken Türkiye'nin ve Osmanlı'nın; merkez İstanbul ve Ankara kabul edilirken ülkenin geri kalanının taşralılık bilincinin ve duygusunun analizi olacaktır.[27] Dolayısıyla taşralılığı kuran ve sürdüren bir etken olarak devreye giren teknoloji, merkezin dışında kalmış, "teknolojinin taşrası" olarak nitelenebilecek mekânlar üretir. Cumhuriyet'in Osmanlı'dan itibaren devraldığı endüstriyel anlamdaki "tarihsel mesafe", modern olanın pratiği olarak teknolojinin vurgulanmasına neden olmuş, merkez ve taşra arasındaki mesafe ve gerilimde başat aktörlerden birisi olmuştur. Cumhuriyet kendisini Batı'nın taşrasında görmüş ve Osmanlı'nın taşrası olarak sayılabilecek Ankara'da kendi merkezini kurmaya çalışmıştır. Aradaki mesafeyi kapatacak ve enformasyon çağına ulaştıracak yol olarak da teknolojik sıçramalar hedef alınmıştır. Bu anlamda taşra kavramını kuran etkenlerden birisi de teknoloji ile arada olan bu tarihsel mesafe olarak gözükmektedir.

Taşranın modernleş(e)meme probleminin sorumlusu olarak görülmesi, modernin pratiği olarak sayılabilecek teknolojiden yoksun bulunması, muhafazakâr düşüncenin

[27] Burçe Çelik, "Teknolojinin Taşrası, Taşranın Teknolojisi: Osmanlı'dan Türkiye'ye Teknolojik Deneyimler ve Gerilimler", *Taşrada Var Bir Zaman*, Der. Z. Tül Akbal Süalp- Aslı Güneş, Çitlembik Yayınları, İstanbul 2010.

kök saldığı ve yerleştiği mekân olarak kendini göstermesi, yenilik hareketlerine direnç göstermesi veya uyum gösterememesi gibi nedenler Türk modernleşmesinde taşra kavramını "fail" konumuna sokmuştur. Şükrü Argın'a göre merkezi "asıl", taşrayı "suret" olarak gösteren "ikiyüzlü" bir modernleşme süreci söz konusudur:

> "Türk modernleşmesi kendi taşrasıyla kurmuş olduğu 'asıl-suret ilişkisi'ni, başka bir bağlamda, kendisine model aldığı Batı karşısında da sergiler. Üstelik bu kez kendisi 'taşra' konumuna çekilerek yapar bunu. Bu nedenle, bu tür bir 'tali ve tabi' modernleşme süreci yaşamış, yaşamakta olan tüm toplumlarda olduğu gibi, Türk toplumunda da ''kendilik algısının, kronik bir 'geç kalmışlık', 'yetişememe', 'geride kalma' duygusu, daha doğrusu korkusu çerçevesinde biçimlendiği ve dolayısıyla, Türk toplumunun dünyayla, tabii ki özellikle de Batı'yla ilişkisinin bir tür 'treni kaçırma' hissi altında kurulduğu ve tam da bu sebeple Batı'ya dönük hemen her yakınlaşma çabasının kaçınılmaz bir biçimde kısa devreye yol açtığı söylenir."[28]

Türkiye de modernleşme sürecinde taşranın yaşadığı psikozun bir benzerini yaşamıştır. Taşranın merkeze karşı duyduğu gecikmişlik hali, Türk modernleşmesinin Batı karşısında duyduğu "mahcubiyet" ile paralel düşünülebilir. Bu noktada taşra kavramının ortaya çıkardığı sorunsallar büyük ölçüde modernitenin sonuçlarına eklemlenmektedir. Daha geniş bir ifadeyle taşra kavramı "medeniyet" ölçeğinde de kullanılmaktadır. Batı medeniyeti "merkez" olarak algılanırken, Doğu (İslam) medeniyeti bir anlamda "taşra" gibi nitelendirilmiştir. Bu bağlamda taşra kavramı "Doğu" olarak zihinlerde kodlanmıştır. [29]

Dışarıda, kenarda veya uzaklarda aranan ve ontolojik bir zorunluluk olarak daima bir "merkez" ile beraber düşünülen, değerlendirilen taşra kavramının coğrafi/mekânsal zemine dayanan değerlendirmeleri çoğunlukla bir bakış açısı problemine dayanır. Taşra konusunda taşraya bakanın "kimliği", taşranın gerçekte ne olduğundan daha önemli hale gelmiştir.[30]

Taşraya nereden ve nasıl bakıldığı taşra kavramının içinin doldurulmasında büyük bir öneme sahiptir. Kimi değerlendirmeler taşraya dışarıdan bakmakta ve kavramı merkezin boyunduruğunda, pasif bir konumda algılamakta kimi değerlendirmeler ise

[28] Şükrü Argın, "Taşraya İçeriden Bakmak Mümkün Müdür", *Taşraya Bakmak*, Der. Tanıl Bora, İletişim Yayınları, 7. bs., İstanbul 2016, s. 282.
[29] Şaban Sağlık, "Bir Taşra Öykü Estetiğinden Söz Edilebilir mi?", *Hikâye/Anlatı/Yorum*, Hece Yayınları, 1.bs., Ankara 2014, s.359.
[30] Köksal Alver, "Taşra Halleri", *Taşra Halleri,* Der. Köksal Alver, Çizgi Kitabevi, Konya 2017, s. 12.

taşraya aktif bir rol biçerek taşranın dinamiklerini öne çıkarmaktadır. Bu iki bakış açısı da belirli avantajlar ve dezavantajları bünyesinde barındırmaktadır.

Taşra kavramının mekâna bağlı, coğrafi tanımlamaların yaslandığı "dar" manasının yanında kişisel tecrübelere yaslanan "geniş" tanımları da mevcuttur. Tanıl Bora'ya göre taşra olumsuz çağrışımlarıyla birlikte, Türkiye'nin sert iklimini yansıtır:

> "Dar ufuklar, kahredici bir yeknesaklık, boğucu bir taassup, iletişim evreninin – teknolojiyle daha da derinleşebilen- kısıtlılığı, cemaatlere sıkışmış kısır bir kamu alem, yabani bir hal, vasatlığın hizaya sokucu egemenliği… Sadece bozkır kasabalarında, Anadolu ücralarında değil, en modern ve 'dünyaya açık' muhitlerde de görebiliriz taşralılığın yüzünü –'damıtılmış üsluplarla'…"[31]

Fiziki düzlemde olgu ve varlık alanı olarak kendisini gösteren taşra, bu tip kişisel tecrübelere bağlı nitelemelerle geniş anlam sahalarına da yayılmaktadır. Son tahlilde "taşra kavramı" taşrayı yargılayan ve mahkûm eden bakış ile taşrayı idealize eden nostaljik bakışın arasında, "nesnel" bir bakışa ihtiyaç duymaktadır. Taşra eskiden olduğu gibi harita üzerinde gösterilebilecek bir gerçeklik olmaktan çıkmış, çok boyutlu bir ideolojik, toplumsal ve yönetsel bir mesele haline gelmiştir.

[31] Tanıl Bora, "Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye", *Taşraya Bakmak*, Der. Tanıl Bora, 7. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, s.40

1.2. TAŞRA, EDEBİYAT VE HİKÂYE

Başlı başına bir yaratım sürecini ifade eden edebiyat, taşra kavramını kendi içerisinde yeniden üretmektedir. Bu üretim sürecinde taşra, eseri yaratan zihnin biçimlendirmesine göre hem mekâna dair hem de zihinsel kategorileriyle çok yönlü bir şekilde temsil edilir. Taşraya olan bakışın şekillenmesinde de söz konusu temsillerin ciddi bir payı bulunmaktadır.

Dinamik bir kavram olan taşra, bütün bileşenleriyle birlikte edebiyat aracılığıyla sağladığı dilsel bütünleşme sayesinde her edebi eserde yeniden üretilir. Bu durum taşra kavramının zorunlu bir biçimde imlediği "merkez" kavramıyla arasında kurduğu ilişkide de kendisini gösterir. Edebiyat bir anlamda merkez ve taşra arasındaki bariyerlerin yıkılmasına neden olmaktadır. Bu işlevini taşrayla "diyalojik ilişki" yoluyla gerçekleştiren edebiyat, taşra ve merkez kavramlarının kültürel ve ideolojik karşılaşmalarına kayda değer bir zemin oluşturmaktadır.[32] Edebiyat olayı, merkezin taşrayla, taşranın da merkezle kurduğu ilişkinin "anlatım" boyutunda gerçekleştirilmesidir.

Türk edebiyatı özelinde taşra kavramının çatışmacı yönü, Klasik Türk edebiyatında dahi görülen bir durumdur. Sözgelimi 15. yüzyıl şairlerinden Necati'nin bir gazelinde yer alan "Taşradan geldi çemen mülküne bigâne deyü / Devr-i gül sohbetine laleyi iletmediler." beytinde taşradan çemen mülküne gelen lalenin gül sohbetine usul erkân bilemeyeceğinden ötürü alınmaması ifade edilir.[33] Bu beyit özelinde taşra kavramının merkezle kurduğu karşıtlık Divan Edebiyatı'nın mazmunları içerisinde edebiyata taşınmıştır.

Edebi eserlerde taşra, metnin yazıldığı dönemdeki "iktidar" mekanizmasının bakış açısına, dönemin koşullarına, ideolojik veya kültürel bagajlara, metni oluşturan yazarın taşraya içeriden veya dışarıdan bakışına, yazarın muhayyilesinin taşraya yüklediği anlam dizgelerine, hülyalara veya ideallere göre farklılık göstermektedir.

Türk edebiyatında taşraya yönelişi başlatan siyasal ve toplumsal fikirler olmuştur. II. Meşrutiyet ile birlikte Türkçülük akımının da etkisiyle halka doğru hareketlenme

[32] H. Sevgi Zengin, "Edebiyatın Taşrası ya da Taşranın Edebiyatı", *Hece Öykü,* s.40 (2010), s.94-95
[33] Necati Mert, "Taşra ve Aydınları", *Taşraya Bakmak,* Der: Tanıl Bora, İletişim Yayınları, 7. bs., İstanbul 2016, s. 145

başlamış, bu hareketlenme neticesinde köy ve taşra edebiyatın konusu haline gelmeye başlamıştır. Halkçı ve toplumcu hassasiyetlerle başlayan bu yönelim taşranın roman ve hikâyelere konu olmasını sağlamıştır. Edebiyatçıların ve aydınların taşraya, Anadolu'ya olan yöneliminde kimlik/köken arayışı da önemli bir etken olmuştur. Osmanlı'nın kozmopolit yapısının doğurduğu siyasi zararlara karşın aydınlar, Anadolu topraklarına yönelmiş ve edebiyat sahasında ihmal edilen taşraya karşı edebi zeminde bir ünsiyet kurma çabasına girişilir. Milli Edebiyat döneminde ulaşılmak istenen sözlü kültür için taşra zengin bir kaynak teşkil etmektedir. Taşraya yönelmek aynı zamanda masallara, efsanelere, destanlara, halk hikâyelerine yönelmek ve onları yeniden canlandırmak anlamına gelecektir.

Kimlik/köken arayışının dışında, dünya edebiyatında sıklıkla örneklerine rastlanan taşrayı egzotikleştirme temayülü Yeni Türk Edebiyatı'nın başlangıcındaki eserlerde de görülmektedir. Türk edebiyatında taşraya gerçekleştirilen ilk yolculuklar da bu temelde gerçekleştirilmiştir. İstanbul aydını taşranın "egzotizmini" yaratan her türden farklılıkları işaretlemiş, tozlu yollar, pis oteller, yıkık dökük evler, havanın dondurucu soğuğu, eğitimsiz insanlar, meyhaneler gibi sahnelerle taşrayı zihinlerde inşa etmişlerdir. Yazarların egzotik, yabancı, garip buldukları taşraya yaptıkları bu ziyaretler, "oryantalist seyyahlar gibi" taşranın bütün kent, kasaba ve köylerini, insanlarını ve hayatlarını aynılaştıracaktır. Bu aynılaştırma tavrına Cumhuriyet dönemi edebiyatının Anadolu'ya yönelen ilk romanlarında da rastlanmaktadır.[34]

Kimlik arayışı, romantik edebi anlayışla taşrayı egzotikleştirme gibi farklı tavırların ötesinde Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'na gelindiğinde yeni kurulan devletin dinamikleri içerisinde taşraya aydınlanmacı ideallerle yaklaşılır. Bu yaklaşımın tipik örnekleri olacak romanlar yazılır. Taşranın ele alınışı Kurtuluş Savaşı'nın izleriyle birlikte yürümektedir. Halide Edip Adıvar'ın *Ateşten Gömlek* (1922), Reşat Nuri Güntekin'in *Çalıkuşu* (1922), *Yeşil Gece* (1928), *Acımak* (1928) gibi romanları ilk dönem eserleri arasında sayılabilir. Yakup Kadri'nin *Yaban* (1932) romanında Kurtuluş Savaşı'nda taşra atmosferiyle birlikte aydın-halk ilişkisi irdelenir. Öte yandan taşraya "gerçekçi bir bakış" olarak nitelendirilebilecek

[34] A. Ömer Türkeş, "Orda Bir Taşra Var Uzakta…", *Taşraya Bakmak,* Der: Tanıl Bora, İletişim Yayınları, 7. bs., İstanbul 2016, s. 163

Sabahattin Ali'nin *Kuyucaklı Yusuf* (1937) romanı gibi taşraya dair derinlikli eleştiri yansıtan eserler de yazılmıştır.

İlerleyen dönemde taşranın romanda başlı başına kaynak haline gelmesi Mahmut Makal'ın *Bizim Köy* (1950) adlı otobiyografik özellikler barındıran romanıyla başlamıştır. Türk edebiyatçılarının Anadolu'ya yönelişi Köy Enstitülü yazarlar tarafından doruk noktasına çıkarılmıştır. Fakir Baykurt, Talip Apaydın, Mehmet Başaran, Kemal Bilbaşar gibi yazarlar "köy kanonu" çerçevesinde romanlar yazmışlardır. 1950'lerde Köy Enstitülerinde yetişen yazarlar ve Yaşar Kemal, Orhan Kemal gibi Anadolu'da doğmuş ve büyümüş romancılar, kendilerinden önce başlatılmış girişimi hızla sürdürürlerken Anadolu konusunu Türk romanının belirgin bir özelliği haline getirmişlerdir.[35]

Kavramsal olarak daima bir "öteki olma" halini ifade eden taşra, edebiyat özelinde türsel bir değerlendirmeye tabi tutulduğunda roman ve şiir gibi "merkezde" yer alan edebi türlere değil, bir anlamda edebiyatın taşrasında yer alan "öyküye" denk düşmektedir.

Tarihsel bir pencereden bakıldığında taşrada okuryazarlar, halk hikâyeleri, gazavatnameler gibi sözlü kültürün baskın olduğu edebi türlere yatkındırlar. Romanın birey merkezli "modern" tarafına göre "hikâye" taşranın dokusuna daha uygun gözükmektedir. Cemil Meriç, Osmanlı muhafazakârlığında ve taşrada romanın yaygınlık kazanamadığını söylemektedir. Taşra "teşhir edecek yaraları" olmadığından ötürü mahremiyete önem veren kültürüyle edebi türlere yönelmektedir.[36] Modern bir edebi tür olarak öykü", taşranın türe olan aşinalığının üzerinde bir "öykü estetiği" kurarak ilerlemiştir.

Köy, kasaba gibi kırsal alanların, taşranın pek çok gösterileni ile beraber Türk öykücülüğünde yer aldığı görülmektedir. Taşra pek çok öyküde belirli bir tema dâhilinde bir atmosfer veya fon/dekor oluşturması bakımından derinlikli ya da sathi bir şekilde hikâyelerde yansıtılmıştır. Genel olarak ifade edildiğinde taşra romanlarda olduğu gibi hikâyede de "merkezle olan çatışması ekseninde" yansıtılır.

[35] Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış II,* İletişim Yayınları, İstanbul 2016, s.16
[36] Ömer Solak, "Cumhuriyet'in Erken Dönemlerinde Taşra ve Muhafazakarlık", *Hece Öykü,* s.41 (2010), s. 82.

Örneğin büyükşehir mekân olarak seçildiğinde, kültürel çatışma, büyükşehrin bunalttığı modern insan, yalnızlaşma, yabancılaşma, barınma ve iş sorunu gibi temel konuların öykünün teması haline geldiğini görürüz. Taşranın bir bileşeni olarak kasaba mekân seçildiğinde ise yoksulluk, kıstırılmışlık, doktor, öğretmen, hâkim gibi bürokrat kesimin yaşantıları; köy mekân olarak seçildiğinde de teknolojik gerilikler, maddi imkânsızlıklar, sömürü, ağa köylü çatışması, doğayla mücadele gündeme getirilir. Hikâyelerde yer alan tipler de bu temalarla örtüşecek şekilde yansıtılır.[37]

Servet Gündoğdu, "Taşra Hikâyeciliği: İdeolojik mi Kültürel mi?" başlıklı yazısında Türk hikâyeciliğinde yaşanan taşra ve merkez arasındaki gerilimi, Hegel'in Efendi-köle diyalektiğine atıfla açıklamaktadır:

> "Hegel'in Köle-Doğa-Efendi üçlüsünü Taşra-İdeoloji-Merkez, Taşra-Kültür-Merkez olarak değiştirdiğimizde son 150 yıllık hikâyeciliğimizdeki değişim ve gelişimi görebiliriz. Taşra ve merkez teması ideolojik bir zeminde gerçekleşiyorsa bu, taşranın anlatılarda bir içerik malzemesi olarak yer almasıyla sonuçlanıyor (Karabibik, Yaban gibi); ya da bu temas kültürel bağlamda gerçekleşirse taşra anlatım tekniklerinin merkezdeki hikâyecilik anlayışıyla yapılaşmasıyla sonuçlanıyor (Rüzgarlı Pazar, Cabülka: Yolcu ile Derviş Meseli gibi)."[38]

Taşra, yazarın bakışıyla hikâyelerde biçimlenir. Kimi hikâyeciler taşrayı idealize etmekte kimi hikâyeciler ise taşrayı "sıkıntı ve keder" içerisinde ele almaktadır. Nurdan Gürbilek'in in *Yer Değiştiren Gölge* isimli denemeler kitabında "taşra sıkıntısı" kavramı Yusuf Atılgan'ın hikâyelerindeki baskın ruh halini tarif etmek için kullanılmıştır.[39] Bu noktada "hikâye", ortaya koyduğu paradigmalarla birlikte taşra kavramına yeni kimlikler verebilmektedir.

Taşra, kimi hikâyelerde mekândan ziyade başlı başına bir duygu durumunu ifade etmektedir. Haydar Ergülen'in tespitiyle taşra, "Türk edebiyatının ana kanallarından birisi olarak, bilhassa roman ve hikâyede izler bırakmış, kimi edebi dönemlere, adını, ruhunu, sıkıntısını yazdırmış bir ruh, izlek ve üslup birliği"[40] olarak ifade edilebilmektedir.

---

[37] Necip Tosun, *Modern Öykü Kuramı,* Hece Yayınları, 3. bs., Ankara 2018, s. 260
[38] Servet Gündoğdu, "Taşra Hikâyeciliği: İdeolojik mi Kültürel mi?", *Hece Öykü,* s.41 (2010), s. 100
[39] Nurdan Gürbilek, *Yer Değiştiren Gölge,* Metis Yayınları, 5. bs., İstanbul 2015
[40] Haydar Ergülen, "Şiir Taşraya Aittir!", *Taşraya Bakmak,* Der: Tanıl Bora, İletişim Yayınları, 7. bs., İstanbul 2016, s. 218

Türk edebiyatında köy özelinde taşrayı mekân olarak seçen ilk öykü örneği olarak Nabizade Nazım'ın "Karabibik" başlıklı öyküsü, natüralizm anlayışının yansıması olarak taşraya atılan ilk adım olarak kabul edilmektedir. Öte yandan taşra hikâyeciliğinin ilk önemli örneği olarak ifade edilebilen Refik Halid Karay'ın *Memleket Hikâyeleri* adlı kitabında taşra, Anadolu'nun köy ve kasabalarından çeşitli insan portreleriyle eleştirel bir gözle hikâyelere aktarılmıştır. Sabahattin Ali'nin hikâyelerinde de taşra daha çok "köy" merkezli ele alınır. Refik Halid Karay'ın zaaflarıyla yaşayan marazi hikâye kişilerine karşın Anadolu insanı, duygusal gerçekliğiyle bu hikâyelerde ete kemiğe bürünmüştür. Sabahattin Ali, toplumsal eleştirisini ağalık düzeni, işsizlik, suç, yol, su, toprak sorunları şeklinde taşrayla bütünleştirmiştir. Sabahattin Ali, bu sorunları öyküleştirirken dram ve çatışmayı ihmal etmemiş ve estetik kaygısını hikâyelere yansıtmıştır. Memduh Şevket Esendal ise pek çok hikâyesinde taşrayı, doğal yaşamı övmüş; kent ve taşrayı karşılaştırarak büyük şehirde yaşayan insanın içine düştüğü güçlükleri yansıtmıştır. Esendal, yaşanan sanayileşmeye karşın tarım medeniyetine yakın duruşuyla dikkat çekmektedir.

Ekonomik ve coğrafi zorlukları hikâyelerine yansıtan bir diğer yazar Kemal Tahir'dir. Kemal Tahir hikâyelerinde feodal yapıyı, zengini, güçlüyü ele almış, adalet ve hukuku zenginlerin ve güçlülerin tayin ettiğini vurgulamıştır. Ayrıca hikâyelerde modernleşme çabalarının sosyal hayatta meydana getirdiği değişim ve dönüşüm de incelenir.[41] Refik Halid Karay, Sabahattin Ali, Memduh Şevket Esendal, Kemal Tahir gibi yazarların yanı sıra Orhan Kemal ve Sait Faik gibi yazarlar da taşrayı ve taşradan büyükşehre göçmüş taşra insanlarını "göç meselesi" eşliğinde öyküleştirirler. Daha sonraki dönemde Füruzan da parasız yatılıları ya da taşraya/gettolara yolu düşen göçmenleri hikâyesine taşır. Cevat Şakir Kabaağaçlı (Halikarnas Balıkçısı), Tarık Dursun K. gibi yazarlar Ege Bölgesini öykülerine taşırlar. Yusuf Atılgan'ın hikâyeleri de Manisa'yı, köy ve kasabaları, "köycülük" anlayışının dışında özgün bir şekilde ele alır. Köyün yanı sıra "kasaba" önemli bir uzam olarak Yusuf Atılgan'ın hikâyeleriyle edebiyatımıza yerleşmeye başlamıştır.

Köy Enstitülü yazarların öncülüğünü yaptığı "köy edebiyatı" olarak tavsif edilen bir alan açılmıştır. Romanda olduğu gibi hikâyede de etkileri Mahmut Makal'ın *Bizim*

[41] Necip Tosun, *Modern Öykü Kuramı,* Hece Yayınları, 3. bs., Ankara 2018, s. 263

Köy adlı eseriyle başlayan ve Türk edebiyatının 1950'li yıllarına damga vuran bu edebi anlayışta taşra, emek-sömürü, ezen-ezilen, işsizlik sorunu, cehalet, fiziki ve sosyal imkânsızlıklar çerçevesinde ele alınır. Taşra, Ramazan Kaplan'ın Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy kitabında belirttiği gibi, "eşkıyalık, öç alma, toprak mücadelesi, işsizlik, susuzluk, köyü kalkındırma çabaları, teknolojik gerilik, siyasi çalkantılar, ağalığa tepkiler, aydın-köylü ayrılığı, çok partili hayat"[42] gibi temalarla romanda olduğu gibi Türk hikâyesinde de kendisini göstermiştir. Fakir Baykurt, Kemal Bilbaşar, Abbas Sayar, Talip Apaydın, Mehmet Başaran başı çektiği edebi anlayışta taşraya ideolojik bağlamda yaklaşılır.

Taşraya "içeriden" bakışlarıyla yoğun ilgi gören yazarlara olan ilgi ve "köy edebiyatı", ilerleyen yıllarda sanayileşmenin ve kentleşmenin hızlanmasıyla sekteye uğramıştır. İçerikte yaşanan klişeleşme ve Anadolu'yu ve Anadolu insanını şematik bir şekilde edebi eserlere yansıtma yönelimi eleştiri konusu olmuştur. Zamanla sanayileşme, makineleşme, kentleşme gibi temaların edebiyata girişiyle "sosyal gerçekçilik" farklı bir boyut kazanmıştır.

Taşraya fikri ve edebi düşüncelerinin çerçevesinde bakan yazarlar da mevcuttur. "Düşünce öyküleri" olarak nitelendirebileceğimiz şekilde taşraya yaklaşan bu yazarlar arasında Nurettin Topçu hikâyelerinin toplandığı Taşralı adlı kitabıyla yer almaktadır. Edebiyatta ve sanatta oluşturmaya çalıştığı "Anadolu romantizmi" çerçevesinde taşraya idealler çerçevesinde bakılır. Sezai Karakoç da şiirinin ve düşünce yazılarının paralelinde taşrayı oldukça zengin bir kaynak olarak görmüş ve şematik, klişe edebi yönelimlerin taşrayı ele alış şeklini eleştirmiştir. Sezai Karakoç'un coğrafyasına yakın bir şekilde ağırlıklı olarak Maraş ve çevresini hikâyelerinin mekânı olarak seçen Rasim Özdenören ise varoluşçu izler taşıyan edebi anlayışıyla birlikte yabancılaşan bireyi derinlikli bir "taşra atmosferi" içerisinde öyküleştirmiştir.

Türk hikâyeciliğinde taşra, 80'lerde ve 90'larda eserler vermeye başlayan Mustafa Kutlu, Cemil Kavukçu, Ethem Baran gibi hikâyecilerin metinlerinde de derinlikli bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Mustafa Kutlu, ülkenin ve taşranın yaşadığı siyasal, kültürel, ekonomik değişimleri bireysel ve sosyal etkileriyle hikâyelerine aktarır.

[42] Ramazan Kaplan, *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy,* Akçağ Yayınları, Ankara 1997.

Modernleşme ve değişimle birlikte kaybedilenler hikâyelerin odak noktası olur. Yazarın taşraya dair perspektifinde ağırlıklı olarak kasaba yer almaktadır. Kentleşmeyle birlikte taşranın kaybolan ruhu "kasaba" ölçeğinde hikâyelere yansıtılır. Kasaba, Cemil Kavukçu'nun öykülerinde de temel çıkış noktası olur. Yazar, kasabanın hem insanı saran, yaşatan sıcak/dost atmosferi, hem de gelecek vaat etmeyen boğucu yanı üzerinde durmuştur.[43] Ethem Baran, hikâyelerinde taşranın sosyal yaşamını folklorik bir yaklaşımla değil, derinlikli bir imge şeklinde yansıtmaya çalışır. Hikâyelerde kent ve taşra karşıtlığı, taşradaki doğa ve yaşam örtüşmesi, artık kaybolmuş olan çocukluk, bozkır insanının dede-torun ilişkisi, kasabanın sıradan insanları gözler önüne serilir. [44]

Modernizmin edebiyatta temsil edildiği "birey ve kent" temelli anlayışın taşrayı arka plana atmasına karşın Türk hikâyeciliğinde 1980 sonrası dönemde de taşraya ilgi sürmektedir. Taşra konulu hikâyeler genellikle taşra doğumlu hikâyeciler tarafından kaleme alınmaktadır. Taşraya dair hikâyelerde manzara, köy, kasaba gibi pek çok mekân tasvirine yer verilmektedir. Hemen hepsinde herhangi bir taşra sorununa değinildiğini görmek mümkündür. Hüseyin Su, Hasan Ali Toptaş, Sadık Yalsızuçanlar, Cihan Aktaş, İnci Aral gibi hikâyeciler taşrayı hikâyelerine taşıyan yazarlardan birkaçıdır.[45]

Yazarların taşraya içeriden veya dışarıdan, ideolojik veya "edebi kaygılarla", idealize ederek yahut "normalin sınırları" içerisinde tasvir ettikleri taşranın Türk hikâyeciliğinde bir "öykü estetiği" oluşturup oluşturmadığı da tartışma konusu olmuştur. Şaban Sağlık, "Bir Taşra Öykü Estetiğinden Bahsedilebilir Mi?" başlıklı yazısında taşra öykü estetiğinin hikâyeyi kaleme alan yazarın, taşrayı romantik bir bakışla yüceltmesine veya aşağılamasına, yukarıdan bakma tavırlarına göre şekillendiğini ifade eder:

> "İşte taşra öykü estetiği bu iki kategoride oluşur. Bu estetik, 'hikâye' ve 'öykü' kavramları arasındaki farka bile yansıtılır. Bu bağlamda "hikâye" kavramı taşradır; öykü kavramı ise merkezi ifade eder. Bu kavramsal farkı fazla öne çıkarmadan şunu belirtebiliriz ki, bir öyküye 'taşra öyküsü' dedirten sadece işlediği konu (malzeme) değildir. Söz konusu malzemenin taşraya özgü

[43] Necip Tosun, *Öykümüzün Sınır Taşları*, Dedalus Yayınları, 1.bs., İstanbul 2016, s. 461
[44] Necip Tosun, *Modern Öykü Kuramı,* Hece Yayınları, 3. bs., Ankara 2018, s. 265-266
[45] Şaban Sağlık, "1980 Sonrası Türk Hikâyeciliğinde Merkezden Uzaklaşma: Taşra Öyküleri", *80 Sonrası Türk Hikâyesi Sempozyumu,* Ümraniye Belediyesi, Şubat 2015, s. 160-161

bir dille ve anlatımla (dil estetiği) kurgulanıp estetize edilmesidir. '… gibi konuşmak', '…gibi anlatmak' tabirlerindeki boşlukları 'taşra' kelimesiyle doldurursak; 'taşralı gibi konuşmak' ve 'öyküyü taşralı gibi anlatmak' kavramlarına ulaşırız. Bu da bizi bir 'taşra öykü estetiğine' götürebilir."[46]

Taşra, Türk edebiyatında ve Türk hikâyeciliğinin genelinde yazara, zamana ve mekâna göre değişebilen ve edebi eserler üzerinden yeniden üretilebilen bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Taşranın her edebi eserde yeniden üretilip çoğaltıldığı ve zamanla bir gerçeklik halinde zihinlere yerleştiği gözlemlenmektedir. Bu noktada ele alınması gereken temel soruların "Hangi taşra?" ve "Kimin taşrası?" soruları olduğu ortaya çıkmaktadır. "Taşra" kavramsal boyutunda olduğu gibi edebiyat sahasında da dinamizmini korumakta ve "oluş" halinde edebi eserlerde yer almaya devam etmektedir.

[46] Şaban Sağlık, "Bir Taşra Öykü Estetiğinden Bahsedilebilir Mi?", *Hikâye/Anlatı/Yorum,* Hece Yayınları, 1. bs., Ankara 2018, s. 369

1. YUSUF ATILGAN'IN HİKÂYELERİNDE TAŞRA

Yusuf Atılgan, *Aylak Adam (1959), Anayurt Oteli (1979)* gibi romanlarıyla kendisine özgü bir edebi çizgi oluşturmuş, modernist bir eğilimle dönüşmeye başlayan Türk edebiyatında öncü bir rol üstlenmiştir. Yusuf Atılgan, "avantgarde" sayılabilecek romanlarının yanı sıra hikâye türünde de bireyci ve yenilikçi tutumunu devam ettirmiştir. İlk baskısı 1960 yılında yapılan *Bodur Minareden Öte* isimli hikâye kitabı, Yusuf Atılgan'ın edebi kişiliğini tamamlaması bakımından önemlidir. Yazarın hikâyeleri romancılığının gölgesinde kalmış gibi gözükse de hem içerik hem de biçim anlamında pek çok ortak nokta bulunmaktadır.

Bodur Minareden Öte isimli hikâye kitabı "Kasabadan", "Köyden", "Kentten" şeklinde üç ayrı bölümden oluşmaktadır. Kitabın ikinci baskısı 1982 yılında Karacan Yayınları'ndan çıkmış ve ilk baskıdaki dokuz hikâyeye ek olarak ''Yük'' isimli bir hikâye daha eklenmiştir. 1992 yılında yapılan Simavi Yayınları baskısında ise kitap *Eylemci* ismiyle çıkmış ve önceki baskılara ek olarak "Ağaç" ve "Eylemci" başlıklı hikâyeler yer bulmuştur. Kitapta son değişiklik ise 2000 yılında YKY tarafından gerçekleştirilen baskıda gerçekleşmiştir. Hikâye kitabı yazarın "Ekmek Elden Süt Memeden" başlığıyla yazdığı masal kitabıyla birleştirilerek *Bütün Öyküleri* şeklinde 2002 yılında YKY'den yayımlanmıştır.

Yusuf Atılgan'ın hikâyeleri, romanlarına paralel biçimde bireyi ve bireyin psikolojisini merkeze alan "iletişimsizlik" ve "yabancılaşma" gibi izlekler üzerinden yürüyen metinlerdir. Bu hikâyeler köy, kasaba, kent gibi farklı mekânlarda geçse dahi daralan ve içe kapanan bir fiziki çevreyi yansıtırlar. Bu fiziki çevrenin yanında ise daima baskıcı ve kısıtlı bir sosyal çevre bulunmaktadır. Anlatıcı veya hikâye kişileri bu fiziki ve sosyal çevrenin tekdüzeliği altında kendi varoluşlarını yaşamaya çalışırlar. Birtakım imkânsızlıklarla kuşatılmış halde ayrıksı yaşamlarına devam etmek zorundadırlar. Yusuf Atılgan'ın *Bütün Öyküleri'* nde yer alan ve kişileri hayvanlardan seçilmiş alegorik hikâyelerde de durum farklı değildir. Yaradılıştan gelen ya da sonradan edinilen uyumsuzluklarıyla hikâye kişileri, problemli bir varoluşu ifade ederler.

Hikâyelerdeki kişilerin dünyaları sıkıntının, boğuntunun, mahkumiyetlerin yaşandığı ve hayatı yaşanmaz kılan dünyalardır.[47] Bu durumun en büyük nedenlerinden birisi kişilerin çevreyle olan uyumsuzluklarıdır. Bu noktada taşra, fiziki ve sosyal yapısıyla, yazarın vurgulu bir şekilde yansıttığı uyumsuzluğun arka planı olmaktan çıkar ve uyumsuzluğun baş sorumlularından birisi haline gelir.

Yusuf Atılgan'da taşra, kendisini her gün, her saat tekrar eden bir mahrumiyet bölgesidir. Hikâye kişileri taşra atmosferiyle çatışır, kendilerinden esirgenmiş hayatın uzaklarda bir yerde, taşranın ötesinde olduğunu sezerler. Bu kavrayıştan sonra ise içinde bulundukları durum "psikoz" halini alır. "Öteki" olma halini fark eden taşra ve taşra kişileri, kaçış yolunu kimi zaman bastırılmış bir cinsellikle kimi zaman kaçma/göç etme eylemiyle dışa vururlar. Ancak bu dışavurum, Atılgan'ın edebiyatında alışılageldiği üzere pasif bir dışavurumdur. Yusuf Atılgan'ın hikâyelerinde hem üslup hem de karakterlerin kendini ifade etme biçimleri fazlasıyla içselleşmiş biçimdedir. Yusuf Atılgan'ın hikâyelerinde taşranın ruhu, iç monologlara sinmiştir.

Nurdan Gürbilek *Yer Değiştiren Gölge* isimli denemeler kitabında Yusuf Atılgan'ın hikâyeleriyle oluşturduğu bu taşra durumunu, "taşra sıkıntısı" olarak açıklar. "Taşra sıkıntısı" özel mekâna dair bir tanımlamadan ziyade ruh iklimi halini almıştır:

> "Yoksunlukla akraba bir sıkıntıdır bu; en iyi taşrada gözlemlenebilecek, en çıplak, en görünür ifadesini taşrada kazanmış bir sıkıntı. (…) Taşra sıkıntısı adını verelim buna; taşra sözcüğüne yalnızca mekâna ilişkin bir anlam yüklemeden, yalnızca köyü ya da kasabayı kastetmeden, onları da, onların da ötesinde, şehirde de yaşanabilecek deneyimi; bir dışta kalma, bir daralma, bir evde kalma deneyimini, böyle yaşanmış hayatları ifade etmek için. (…) Ancak taşrada bulunmuşların, hayatlarının şu ya da bu aşamasında taşranın darlığını hissetmişlerin, hayatı bir taşra olarak yaşamışların, kendi içlerinde bir şeyin daraldığını, benliklerinin bir parçasının sapa ve güdük kaldığını, giderek bir taşradan ibaret kaldığını hissedenlerin anlayabileceği bir sıkıntı."[48]

Yusuf Atılgan'ın taşrada geçmeyen hikâyelerinde de bu "taşra sıkıntısının" emareleri vardır. "Kentten" başlıklı bölümde geçen hikâyelerde mekânla çatışan, uyumsuz bireyin eylemleri söz konusudur. Taşradan uzaklaştıkça hikâye kişileri içselleşmiş hallerinden, pasif tutumlarından kurtulup eyleme geçmeye başlarlar. Ancak bu eylemler de istenen

[47] Füsun Akatlı, "Öyküleriyle Yusuf Atılgan", *İmge Öyküler,* s: 2, Nisan-Mayıs 2005, s. 64-68.
[48] Nurdan Gürbilek, *Yer Değiştiren Gölge*, Metis Yayınları, 5. bs., İstanbul 2015, s. 55-56

sonucu vermeyecek ve uyumsuzluğu telafi etmeyecektir. Bu noktada “taşra sıkıntısı” neredeyse tüm hikâyelerde ortak bir izlek olarak karşımıza çıkmaktadır.

1.1. Darlık, Sıkıntı ve Tekdüzelik

"Evdeki" öyküsü, henüz evlenmemiş, çevresi tarafından "evde kalmış" olarak görülen bir genç kızın dilinden anlatılır. Anlatıcı, kasabada annesiyle birlikte yaşamaktadır. Anlatıcının genç bir kız olarak eğitimine devam edemediği anlaşılır. Ailenin tek erkeği olarak gördüğü dayısı, onu erkek olmadığı için yurtdışına okumaya göndermeye cesaret edememiştir. Buna rağmen kitaplara olan ilgisi, dayısının oğlu Necati'ye İngilizce dersi vermesi genç kızın içinde hala eğitmeye ve öğrenmeye dair açlığı göstermektedir. Mahalledeki sosyal çevre ise evlenemediği için genç kız hakkında dedikodular çıkarır ve baskı yaparlar. Öykünün gerilimi de tam bu noktadadır, bütün dedikodulara ve baskılara rağmen anlatıcının kasabadaki "kaba" insanlarla evlenme niyeti yoktur. Buradan hareketle öykünün ismi, hem fiili bir evde bulunma halini hem de anlatıcının evlenmeme kararını işaret eder.

Kasaba ismi verilmeyen hikâyede Atılgan'ın hikâyelerinde sık görüldüğü üzere mekân tipikleştirilmiştir. Özel ve ayırt edici olmaktan uzaktır. Bunun yanı sıra kasabada zaman adeta donmuş gibidir. Hikâye kalasların kaldırılmasıyla başlar, bu kalaslar tam on yıl önce anlatıcının evinin karşısındaki arsaya yerleştirilmiştir. Arsaya bırakılan kalaslar kasabadaki durağanlığı işaret eder. Anlatıcı kalasların kamyona yüklenme sürecinden yola çıkarak geriye dönüşlerle hem kendisi hem de sokak hakkında bilgiler verir.

Kalasların arsaya bırakılması sembolik biçimde genç kızın hayatında bir dönüm noktası teşkil eder. Kalaslardan sonra hiçbir şey eskisi gibi olmaz:

> "Bugün karşı arsaya yığılı kalasları kaldırdılar. Kocaman kamyonlar onca kalası iki saat içinde aldı gitti. Hiç ayrılmadın pencereden. (…) On yıl önceki arsayı düşündüm durdum. Okul dönüşü pencereden top oynayan çocuklara bakardım. 'Kız, koca mı arıyorsun orada?' derdi annem, utanırdım. On yıl önce annemi de severdim. Hem böyle kasabanın insanlarından korkmazdım. Ben de onlar gibiydim. Erkeklerin yanında uslu uslu oturur, kadınların dedikodusunu dinlerdim. Okulu bitirdiğim yıl karşıya kalasları yığdılar. Arsa sesini yitirdi. Pencereden hep o kalasları gördüm yıllarca. Kışın üstlerine kar yağdı, yazın güneşte esmer esmer yandılar. Bugün kaldırdılar onları. Şimdi içimde bir umut var. Top oynamaya gelecek çocukları bekliyorum." [49]

Aynı zamanda genç kızın dayısı ve babası da kalasların arsaya geldiği yıl ölmüştür:

[49] Yusuf Atılgan, *Bütün Öyküleri*, YKY, 12. bs., İstanbul 2013, s. 11

"Babamı hiç bilmiyorum. Dayım da liseyi bitirdiğim yıl öldü. Zaten her şey o yıl olmadı mı? Kalaslar bile o yıl geldi arsaya.''[50]

Genç kızın evden dışarıya açılan dünyası evin penceresi, arsa ve arsanın üzerinde bulunan kalaslardan ibarettir. Kalaslar genç kızın kasabaya olan uyum sürecini baltalamış, "yabancı" olduğunu hissettirmiştir. Darlık, sıkıntı ve tekdüzelik kalaslar aracılığıyla somutlaştırılmıştır. Kasabanın durağan hayatında kalasların kaldırılması büyük bir dönüm noktası gibi gözükür.

Anlatıcının fiziksel çevreyle olduğu kadar sosyal çevreyle de sorunları vardır. Kasabanın insanlarından da rahatsızlık duymaktadır. Sokağı seyreden anlatıcıda huzursuzluk hâkimdir:

"Sokağa bakıyorum. Tek tük geçenler var. Çoğu kadın. Yüzleri asık, adımları sert. Bir yerden kavgadan geliyorlar, ya da bir yere kavgaya gidiyorlar sanırsın… Kös kös yürüyorlar. Hepsi de kendine güvenen kişiler, belli. Kusur bağışlayacak göz yok bunlarda. Büzülüyorum; içimi bir korku kaplıyor."[51]

Hikâye anlatıcısının topluma, kasabaya olduğu kadar yakın çevresindeki komşulara hatta annesine dahi yabancılaştığı gözlemlenir. Anlatıcı durumun farkındadır ve durumu sorgulamaktadır:

"Hava kararırken annem geldi. Aşağı indim. Mutfak masasında yemek yedik. Hiç konuşmadık. Evin içinde yalnız bulaşık çanaklara musluktan damlayan su sesi var; şıp, şıp, şıp… Neden böyle olduk biz? Ana-kız değil, sanki yabancıyız. Sebebi ne bunun? Garip töreleriyle kasaba mı, başkaları ne der tasası mı?"[52]

"Evdeki" öyküsünde yazar tarafından bilinçli kullanılan evin içerisindeki ritmik, yansıma sesler de tekdüzeliği güçlendirir. Musluktan damlayan suyun çıkardığı "şıp, şıp, şıp" sesleri genç kızın gündelik yaşamının özeti gibidir. Öyküde yer alan iç monologlar da anlatıcının çevresiyle olan iletişimsizliğini vurgulu hale getirir.

Evin içerisine "bungun, ağır, sıkıntılı bir hava" hâkimdir. Mevsim ilkbahar olmasına rağmen genç kız bu havanın ağırlığı altında ruhen ezilmektedir. Monoton yaşamına renk katacak küçük çaplı aktiviteler yapmak ister, radyo dinler, geç saatlere

[50] Yusuf Atılgan, *Bütün Öyküleri*, YKY, 12. bs., İstanbul 2013, s. 13
[51] Yusuf Atılgan, *Bütün Öyküleri*, YKY, 12. bs., İstanbul 2013, s. 11
[52] Yusuf Atılgan, *Bütün Öyküleri*, YKY, 12. bs., İstanbul 2013, s. 14

kadar oyalanır ancak sıkıntı genç kızın hayatına bir miras olarak kalmış gibidir. Anlatıcı kasabadan kurtulmak, sıkıntısından uzaklaşabilmek için çareyi uykuda bulur:

> "Yatakta kendi kendime yalnızım. Uyuyamıyorum. Oda karanlık. Pancurlar kapalı. Gene de bir çocuk ağlaması duyuluyor. Uzak, çok uzak bir yerden gelir gibi. Sıkıntılı. Sanki gelecek günlere ağlıyor. İçim daralıyor. Yorganın altına büzülüyorum. İyi şeyler düşünmek istiyorum. Uyusam da bari düşte çıksam bu kasabadan. Olmuyor. Biliyorum, bu gece uykumda üstüme bir kurbağa sıçrayacak, uzanıp uzanıp öpmeğe çalışacak beni." [53]

Gaston Bachelard'ın *Mekânın Poetikası* adlı kitabında ifade ettiği üzere edebi eserlerde "ev", geçmiş, bugün ve geleceği içerisinde barındıran; insanı dağılmış bir varlık olmaktan kurtaran bir mekândır. İnsan, "dünyaya fırlatılmış" olmadan önce evin beşiğine yatırılmış bir varlıktır. Bu noktadan hareketle bireyin kurduğu hayallerde "ev" çok önemli bir rol oynamaktadır.[54] İnsanın güvenli bölgesi olarak tarif edilen bu mekân, Atılgan'ın "Evdeki" başlıklı hikâyesi özelinde düşünüldüğünde "düş kurma" gibi işlevleri karşılasa da içsel huzuru sağlama noktasında tam tersi bir işlev üstlenmektedir. "Ev" kurulan hayallerle tezat teşkil etmekte ve boğuntunun cisimleşmiş hali olarak kendisini tekrar etmektedir. Hikâyede "ev", öznenin üzerine adeta hapishane gibi kapanmaktadır.

"Saatlerin Tıkırtısı" başlıklı hikâyede, hikâye yazmak isteyen bir hikâyecinin yolda görmüş olduğu saatçinin hikâyesini kurgulama süreci anlatılır. Hikâyede "çerçeve hikâye" tekniği kullanılmıştır. Olaylar ismi verilmeyen bir kasabada geçmektedir. Anlatıcı, sokakta yürürken levha dükkânının önünde "Saatçi A. Yayladan" yazılı, henüz mürekkebi kurumamış bir levha görmüştür. Bu levhanın karşıdaki saatçiye ait olduğunu düşünerek saat dükkânına yaklaşır ve saatçi hakkında çeşitli tasavvurlara dalar.

Hikâyeciliği meslek edindiği anlaşılan anlatıcı, saatçiyle alakalı kafasından geçen "kurguları" değiştirir durur. Saatçi hakkında bilgi almak ister fakat hemen o sokakta bulunan bakkal ve tabelacının kendisini yanıltacağını düşünerek gözüne kestirdiği genç bir aşçıya sorular sorar. Daha sonra kahvehaneye girer, oturur ve saatçinin akıbeti hakkında kafa yorar. Anlatıcı, saatçiye o kadar sevgi duymaya başlar ki yanlış anlatmaktan korktuğu saatçinin hikâyesini yazmamaya karar verir. Onun için yaşadığı rutin hayattan bir kurtuluş hayal etmektedir, bu kurtuluşu baltalamaktan korkar ve

[53] Yusuf Atılgan, *Bütün Öyküleri*, YKY, 12. bs., İstanbul 2013, s. 14-15
[54] Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası,* İthaki Yayınları, 5. Baskı, İstanbul 2018, s. 36-37

kahvehaneden çıkar. Bir ayakkabı tamircisinin dükkânı dikkatini çeker ve yeni bir hikâyenin de ilk adımını atmış olur.

Bir hikâyenin filizlenme sürecini gösteren "Saatlerin Tıkırtısı" isimli hikâye, Yusuf Atılgan'ın poetik hikâyesi olarak kabul edilebilir. Hikâyenin esas iletisi de anlatıcının saatçiye biçtiği hayattır. Bu hayat sıkıcı, kendisini tekrar eden, dar bir saat dükkânının dört duvarına kapanmış bir hayattır. Bunun yanında anlatıcının kendisi de iletişim kurmakta zorlanır. Yanlış anlaşılma korkusu baskın geldiği için saatçiyle konuşmaz. Burada Yusuf Atılgan'ın fazlasıyla içselleşmiş anlatıcılarından birisi söz konusudur. Aslında anlatıcının hikâyesini anlatıp anlatmamakta kararsız kaldığı, onun için dar ve sıkıcı bir hayat tasavvur ettiği saatçiden çok da farklı bir durumda olmadığı sezilir.

Anlatıcı saatlerin çıkardığı seslerle saatçinin hayatı arasında bir bağ kurmaktadır. Saatçinin dükkânının içi gibi, duvarda asılı saatlerin tıkırtıları gibi özel hayatı da rutinin bir parçası olarak sürmektedir:

> "Saatlerin tıkırtısıyla içinin sıkıntısı arasında bir ilgi vardır sanki. Bu durmayan tıkırtı dünyanın düzeni gibi bir şeydir. Değişmez. Dursa sıkıntısı geçecek belki. Oysa bu sıkıntıyı yaratan kendisidir. Her sabah dükkana girdi mi ilk işi birer birer bu saatları kurmaktır. İğrene iğrene yapar bu işi. Kurmayıverse olmaz mı? Olmaz? O zaman kendisi olmaktan, saatçı olmaktan çıkar. Zorunludur bu."[55]

Saatlerin rutin işleyişi, hiçbir sürprize mahal vermeyen o yeknesaklığı taşranın ifadesi olarak sembolize edilmiştir. Anlatıcı saatçinin hayatına bir değişiklik kondurmak ister ve saatçinin zihninden konuşur:

> "Bir güreşken horoz beslesem diye düşündü dün gece. Gerçek bir heyecan kaynağı olurdu bu horoz. Ama evde kümeslik yer yok."[56]

"Saatların Tıkırtısı" hikâyesinde de tıpkı "Evdeki" başlıklı hikâyedeki gibi yalnızlık, sıkıntı, tekdüzelik duygusuna, fiziksel anlamda bir darlık eşlik eder. Birbirini tamamlayan iki unsur söz konusudur.

[55] Yusuf Atılgan, *Bütün Öyküleri*, YKY, 12. bs., İstanbul 2013, s. 18-19
[56] Yusuf Atılgan, *Bütün Öyküleri*, YKY, 12. bs., İstanbul 2013, s. 19

Öte yandan yazar, "Evdeki" hikayesinde olduğu gibi "Saatlerin Tıkırtısı" hikayesinde de adeta "sıkıntının müziğini" duyurmaya çalışmıştır. "Saatlerin Tıkırtısı" başlıklı hikâyede, "dar mekânın senfonisi" çalmaktadır.[57]

Anlatıcının küçük bir tavuk olduğu "Kümesin Ötesi" başlıklı hikâyede darlık hissi bir hayvanın dilinden anlatılır. Anlatıcı konumundaki küçük tavuk, kendisiyle beraber dört tavuk ve bir horozla birlikte "daracık avlu" ve kümes ekseninde yaşamaktadır. Sahipleri tarafından kuşatılmış olan kümes, tavuk için hapishane gibidir.

Hikâye anlatıcı konumunda olan tavuğun yaşadığı mekânı tasviriyle başlamaktadır:

> "Kendimi bildim bileli öteki dört tavuk, bir horozla hep bu daracık avludayız. Çevremizi bana pek yüksek gelen yapılar, duvarlar kuşatıyor. İki kapı var bu avluda. Birisi gelip geçen insanlar, arabalar, beni hem korkutan hem meraklandıran seslerle dolu sokağa bakanı. Bu kapının açıldığını görmedim hiç."[58]

Gece vakti tavuğun daralan mekânı daha fazla hissettiği, kendisiyle baş başa kaldığı vakitlerdir. Avludan kümese kapatılmak tavuktaki sıkıntıyı daha da artırır. Günün en iyi zamanı ise daracık kümesten dışarı salındıkları zamandır. Ancak bu kümesten çıkışlar da tavuğu rahatlatmaz. Gökyüzü dahi mekânın ve sıkıntının bir parçası olmuştur:

> "Benim kendimi bir şey sandığım yok. Yalnız bir gökyüzü parçasının göründüğü yer canımı sıkıyor. Bazı günler bu gökyüzü bulutlarla kaplı oluyor. Durmadan yağmur yağıyor. Kümese sığınıyoruz. Bu yağmur patlatacak beni. Avluda biriken sulara bakıyoruz." [59]

"Dedikodu" başlıklı hikâyede ise "Kümesin Ötesi" hikâyesinde olan dar mekân hissinden çok tekdüzelik hissi vurgulanır. Üç farklı kişinin dilinden anlatılan hikâyede çevre ve olaylar, üç farklı bilinç tarafından yeniden yorumlanır. Anlatıcı görevini üstlenenler Fadimaba, "küçük gelin" ve küçük gelinin eltisi olan "büyük gelin"dir. Hikâyede dedikodunun, çeşitli sırların ve çekişmelerin odağında ise "küçük gelin" vardır. Alışılmışın aksine şehirden köye gelin olarak gelmiştir. İsteksiz gerçekleşen evlilikten sonra eltisi ve komşularla olan sorunları iyice yalnızlaşmasına yol açmıştır. Anlatıcı, köy hayatındaki rutini ve sıradan ev işlerini katlanılmaz bulur:

---

[57] Orhan Oğuz, "Yusuf Atılgan'ın Hikâyelerinde Kasaba", *International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 6/2 Spring 2011,* s. 689-702
[58] Yusuf Atılgan, *Bütün Öyküleri*, YKY, 12. bs., İstanbul 2013, s. 33
[59] Yusuf Atılgan, *Bütün Öyküleri*, YKY, 12. bs., İstanbul 2013, s. 34

> "Kalkıp dünküne benzer yeni bir güne başlamakta ne var? Gene, sayanın bacası tütsün diye ocağı yakıp, dışı isten kapkara tenekedeki geceden doldurulmuş o lüzumsuz suyu ısıtmayacak mıyım? Başkaları bizi, baca dumanı gibi, dışarıya bıraktığımız belirtilere göre tanırlar."[60]

Yaptığı her işte, kocasıyla senelerdir süren mutsuz evliliği aklına gelir. Her şeyin boşuna olduğu hissiyle yaşantısını sürdürür:

> "Yatsam, kalkmasam! Gene, göçmen bulamacıyla ekşili köfteyi, sanki birbirinden ayrı şeyler değilmişler gibi, aynı ilgisizlik, aynı sessizlikle çiğneyip yutan bir erkeğe çeşitli yemekler pişirmeyecek miyim? Bütün bu çamaşır yıkamalar, ortalık süpürmeler, yemek pişirmeler lüzumsuz işler değil mi?" [61]

"Tutku" hikâyesinde yazar, aylak bir hikâye kişisi üzerinden köyün fotoğrafını çekmektedir. Atılgan'ın taşrada geçen diğer hikâyelerine benzer biçimde mekân iletişimsizliği besler. Pamuk tarlasına çalışmaya gidenlerle birlikte köyün kahvesinde de kimseler kalmamıştır:

> "Sağ ayağım izmaritin yanına gelince durdum. Yanıma yöreme baktım. Halkçıların kahvesi önünde Sabri Kâhya ile Yakacı oturmuş konuşuyorlar. Gözleri pek fark etmez. Mayıs sıcağı. Köyde sanki kimseler kalmamış. Millet pamuk çapasında. En tuhafı çocukların olmayışı. Ne çok çocuk vardır bu köyde!" [62]

[60] Yusuf Atılgan, *Bütün Öyküleri*, YKY, 12. bs., İstanbul 2013, s. 43
[61] Yusuf Atılgan, *Bütün Öyküleri*, YKY, 12. bs., İstanbul 2013, s. 46
[62] Yusuf Atılgan, *Bütün Öyküleri*, YKY, 12. bs., İstanbul 2013, s. 23

1.2.Yalnızlık ve Ötekilik

"Tutku" başlıklı hikâyede olaylar Osman isminde zekâ geriliğine sahip bir genç tarafından anlatılır. Zekâ geriliği ilkokul çağında öğrenme güçlüğü çektiği için ortaya çıkar. Osman, sosyal çevresi tarafından "köyün delisi" olarak görülür.

Çocukluk döneminde cinsel istismara uğramıştır. Köy çevresi bu istismar durumunu da kullanır, alay konusu yaparlar. Bu noktada Atılgan'ın "Tutku" hikâyesinde çocuklar "masumiyeti" temsil etmez. Osman'a karşı psikolojik şiddet uygulayanlardan birisi de onlardır. Mavi boncuklarla kandırılıp istismar edildiği için Osman'la alay ederler.[63] Çocuklar, hikâyenin farklı kısımlarında laytmotif olarak karşımıza çıkmaktadır:

> "Çocukları sevmiyorum."[64]
>
> "Çocuklar unutmuyorlar."[65]
>
> "Çocuklar korkunçtular."[66]

Hiç şüphesiz Osman'ın çocuklara olan öfkesinin altında, kendi çocukluğunda yaşadığı travmayı hatırlatmaları yatar. Yaşamış olduğu cinsel istismarın dışında, Osman'ın Necip Ağa'nın kızı Hatçe'ye olan aşkı da sosyal çevresi tarafından alaycı şekilde irdelenir.

Osman, annesiyle beraber yaşayan yoksul bir kimsedir. İki ağabeyinin de kendilerini terk edip şehre gitmesiyle annesiyle beraber yapayalnız kalmıştır:

> "Belki de 'İzmir'e çalışmaya' diye köyden çıkıp bir daha dönmeyen iki ağabeyimden biri. Onlar gideli anamla yalnızız. Anam ağa evlerinde bayram badasına gider; çapaya, üzüm kesmeye, pamuk toplamaya gider. Ben hangi işe çağırsalar giderim. Önümüzdeki güze bir sağlır manda alacaktık; ama ben çalışmayı bıraktım. Bir aydır kimseler beni işe çağırmıyor."[67]

Annesiyle beraber hayalini kurduğu "sağlır manda" ise bir türlü alınamaz. Köylüler dışarıdan gelen işçileri çalıştırdıkları için Osman'ı işe çağırmazlar. Anlatıcı köyde aylaklığa mahkûm edilmiş şekilde fark edilmeyi beklemektedir:

---

[63] Hikâyede mavi boncukların Osman'ın yaşadığı cinsel travmayı sembolize ettiği söylenebilir. Çocuklar da hikâyenin muhtelif kısımlarında Osman'a "-Osman oscuk, gözü boncuk!" şeklinde tezahürat yaparlar.
[64] Yusuf Atılgan, *Bütün Öyküleri*, YKY, 12. bs., İstanbul 2013, s. 23
[65] Yusuf Atılgan, *Bütün Öyküleri*, YKY, 12. bs., İstanbul 2013, s. 24
[66] Yusuf Atılgan, *Bütün Öyküleri*, YKY, 12. bs., İstanbul 2013, s. 28
[67] Yusuf Atılgan, *Bütün Öyküleri*, YKY, 12. bs., İstanbul 2013, s. 24

> "Yılın bu vakti hava böyle güzel olsun, yağmur yağmasın da ben aylak kalayım, olacak şey değildi bu. İçimde bir ağırlık, bir yalnızlık duyuyordum. Geldim bu kara ağacın dibine oturdum. İnsanlar gelip sorsunlar istiyordum. 'Osman, ne arıyorsun burda?' desinler. Anlatayım, beni tedirgin eden gizin ağırlığını paylaşayım onlarla, yeğinleşsin. Sormuyorlardı. Tek tük, çeşmeye giden, çeşmeden dönen kadınlar geçiyordu yoldan. Dayanamayacaktım."[68]

Yusuf Atılgan'ın diğer kurmaca kişilerinin yazgısı olan iletişimsizlik hali "Tutku" hikâyesinin başkişisinde yoktur. Osman çevresiyle iletişim kurmak ister, içten içe fark edilmeyi arzular. "Tutku", Atılgan'ın taşraya dair en kuvvetli hicivlerinden birisidir. Söz konusu olan içe dönük, sinik bireyden ziyade alaycı, acımasız, kötücül bir sosyal çevredir. Anlatıcı ise etrafındaki bu sarmaldan hikâyeye de adını veren "tutku" ile çıkmak ister. Bu tutkuyu da Necip Ağa'nın kızı Hatçe'ye karşı duymaktadır. Ne var ki bu tutkusu da karşılıksız kalacaktır.

Osman aylaklık günlerini Hatçe'nin evinin çevresine gidip onu gözetleyerek geçirmektedir. Durumun fark edilmesiyle Hatçe'nin ağabeyi tarafından dövülür. Haklı olmalarına rağmen ağanın oğluyla baş edemeyen Osman ve annesinin durumu daha trajik bir boyut kazanır. Muhtara ve heyete yapılan şikâyetler sonuçsuz kalır. Olayın çevrede duyulmasıyla Osman için yeni bir süreç başlar. Artık köy halkı Osman'ı tamamen görmezden gelmektedir. Osman'ın zararsız aylaklığı yerini "ötekilik" haline bırakmıştır:

> "O gün hiçbir şey olmadı. Birkaç gün sonra bütün köylü beni unutur gibi oldu. Ne Çakır Ahmet'in anası, ne gelip geçen ötekiler bakıyordu benden yana. Sanki ben yoktum. Ekrem de öyleydi, bakmıyordu. Görmezlikten mi geliyordu? Muhtardan mı çekiniyordu? Sanmam. Alışmıştılar. Bu dümdüz ovada her şeye alıştıkları gibi bana da alıştılar. Anam da… Arada '-Uyyy öksüzüm! Yaktı bizi; yaktı' diyordu ya pek aldırdığı yoktu. Artık çocuklar da gelmiyordu buraya."[69]

Köy halkının "dümdüz ovada her şeye alıştıkları" gibi Osman'a da alışmaları, "Tutku" başlıklı hikâyenin toplumsal içeriğini net şekilde yansıtır. Çocukluğunda cinsel istismara uğramış, zihinsel manada "problemli" olduğuna inanılan anlatıcı, tutkusu nedeniyle ayıplanır ve yöredekiler tarafından alışarak yok sayılır. "Tutku" başlıklı hikâye, bir "deli" üzerinden taşranın kıskaca aldığı bireyi anlatır.

"Dedikodu", Yusuf Atılgan'ın diğer hikâyelerinden farklı bir teknikle yazmış olduğu hikâyesidir. Hikâye üç farklı anlatıcının dilinden anlatılır; üç anlatıcının da olaylara bakış açısı farklılık gösterir. Hikâyede anlatıcılık rolünü üstlenen kişiler

[68] Yusuf Atılgan, *Bütün Öyküleri,* YKY, 12. bs., İstanbul 2013, s. 27
[69] Yusuf Atılgan, *Bütün Öyküleri*, YKY, 12. bs., İstanbul 2013, s. 29-30

Fadimaba, "küçük gelin" ve eltisi "koca gelin"dir. Bu hikâye kişileri "koca gelin'in dediği", "küçük gelin'in dediği", "Fadimaba'nın dediği" şeklinde üç farklı bölümde konuşurlar.

Manisa civarında bir köyde geçen hikâyede kişiler, dedikoduyu dar bir dünyayı genişletmek için kullanırlar.[70] Birbirlerini doğrulayan ve yalanlayan ifadelerle üç farklı söylemi yansıtan hikâyede sarmal bir yapı söz konusudur. Her hikâye kişisinin dertleri, sıkıntıları ve beklentileri vardır. Kimse hayatından memnun değildir, öfke ve hınçlarını dedikoduya dökerler. Çevrelerine de bu memnuniyetsizlikle bakarlar. Bu noktada hikâyedeki taşrayla en uyumsuz olan kişi "küçük gelin"dir.

Şehirden gelmiş, kendisini gönülsüz olduğu bir evliliğin içinde bulmuştur. Daha köye gelmeden yaşadıklarıyla hayatı sarsılmıştır. Babası öldükten sonra evde kıtlık başlar, kız kardeşi bir kamyon şoförüyle kaçar. Annesiyle birlikte Nişancıpaşa'da bulunan evlerini satmak zorunda kalıp daha küçük bir eve taşınırlar. Ailenin sosyoekonomik durumu birden değişir. Küçük gelinin köye gelme süreci de böylelikle başlamış olur. Gönülsüz bir evliliğe razı olmak zorunda kalır:

> "Sonra beni bu köyden istediler. Annem '-İyi insanlarmış sordum' dedikçe ben başımı eğer '-Köye gitmem' derdim. '-Köy dediğim şuracıkta. Yakın. İyi insanlarmış.' Başımı kaldırmaz, üzülmeyeyim diye bir türlü söyleyemediğini bildiğim '-Şehirden bir isteyen yok ki' sözünü bakışlarında bulmaktan çekinirdim. Gizli gizli ağlardım.''[71]

Fadimaba'nın ve bilhassa eltisi "koca gelin"in dedikodularının hedefinde şehirden gelen gelin vardır. Eltisi "koca gelin" ve köy çevresi şehirli "küçük gelin"e karşı cephe almış gözükmektedir. Küçük gelin onlar gibi olmadığı için sevilmediğini düşünür:

> "Neden çekemiyorlar beni? Şehirden geldiğim için mi? Onlar gibi nalın giymediğim, her sabah çamaşır yıkadığım, düğün yemeği yemediğim, köyde kesilen etlerden almadığım için mi? Eti eskiden de sevmezdim."
>
> "Beni kahretmek için nasıl elbirliği etmişler! Ne yaptım onlara? Aralarına isteye isteye mi karıştım? Bir otobüs dolusu gelip beni bu köye kendileri getirmediler mi?"[72]

"Küçük gelin"in yalnızlığı eltisinin, Fabimaba'nın torunu hakkında kötü sözler söylediğini Fadimaba'ya söylemesiyle daha da artar. Komşularla eltisinde toplanan

[70] Füsun Akatlı, "Öyküleriyle Yusuf Atılgan", *İmge Öyküler*, Sayı: 2, Nisan-Mayıs 2005, s. 64-68
[71] Yusuf Atılgan, *Bütün Öyküleri,* YKY, 12. bs., İstanbul 2013, s. 46
[72] Yusuf Atılgan, *Bütün Öyküleri*, YKY, 12. bs., İstanbul 2013, s. 46

kadınlara kendisine nispet yaptıklarını düşündüğü için sinirlenir, nefret duyar. Yaşadığı hayata senelerdir alışamamasını sorgular. Taşra hayatında oyalanabilecek hiçbir şeyi yoktur. Kendisini hayata bağlayacak bir şeylerin eksikliğini hisseder. Ölü doğan çocuğunu ve bir daha çocuk sahibi olamayacağını aklına getirir:

> "Ben de onlar gibi aldırmasam; ama elimde değil, yapamıyorum. On yıldır düşmanlıkları günden güne artıyor. İğneli laflar ediyorlar; üzüntüden başım ağrıyor. Oğlum ölü doğmasaydı, şimdi sekiz yaşında olacaktı. Günler onunla dolu geçerdi. Avunur giderdim. Karnımı yarıp almışlar. Yalnız beni taksiye bindirdiklerini hatırlıyorum. Doktor '-Kalçaları dar' demiş. Hastaneden çıkarken bana artık çocuğum olmayacağını söylemişti."[73]

Küçük gelin'in fiziksel durumu da dedikodulara malzeme olur. Elleri ve ayaklarını bakımlı tutması, vücudunu yaptığı işlerden sakınması eltisi ve Fadimaba'da rahatsızlık yaratır. Hikâyede bu durum elti tarafından sık tekrarlanır.[74] Küçük gelin ise elinden geldiğince ellerini ve ayaklarını korumaya çalışır. Eller ve ayaklar küçük gelin için "benliğin ele geçirilmemiş alanları" gibidir.[75]:

> "Ama olmaz; her sabah ısınan suyu dökemem. Utanırım, dökemem. Ellerim bozulmasın diye ılıtırım. Ayaklarımdan, ellerimden başka neyim kaldı?"[76]

Küçük gelin kocasıyla yaşadığı evlilikten de hiç memnun değildir. Problemli bir cinsel hayata sahiptir. Maddi ve manevi açıdan tatmin olmadığı bir evliliği sürdürmektedir. Komşusu Nazife'nin kocası İsmail'i arzular. Tatmin edilmemiş cinsellik duygusu küçük gelinde bir kompleks yaratır. Cinsel hayatının yolunda gittiğini çevreye ispatlamak için her gün suyu ısıtıp bacayı tüttürerek komşulara nispet yapar.

"Dedikodu" hikâyesinde köyden şehre gitmenin değil, şehirden köye gelişin yarattığı trajik durum konu edilir. Hikâyenin temel gerilim unsuru da "şehirli" küçük gelinin taşra yaşamıyla çatışmasıdır. Küçük gelin'in taşraya uyum sağlayamayan bir öteki olduğu söylenebilir. Bu noktada eltisi olan "koca gelin" de kendisinden çok farklı değildir. O da yaşadığı hayattan memnun değildir. Hatta isimleri dahi aynıdır. Onu eltisinden farklı kılan unsur hayatla başa çıkabiliyor olmasıdır. Dedikodulara tutunur.

---

[73] Yusuf Atılgan, *Bütün Öyküleri*, YKY, 12. bs., İstanbul 2013, s. 47.
[74] "Eltim ova işine gitmez. Elleri apapaktır. İnsanın burnuna burnuna uzatır; herkes öğsün ister. Morarmasınlar diye çamaşırı ılık suyla yıkar. Isınamadım ona." Yusuf Atılgan, *Bütün Öyküleri,* YKY, 12. bs., İstanbul 2013, s. 38.
[75] Orhan Oğuz, "Yusuf Atılgan'ın Hikâyelerinde Köy", *International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 6/3 Summer 2011*, s. 1097-1115.
[76] Yusuf Atılgan, *Bütün Öyküleri*, YKY, 12. bs., İstanbul 2013, s. 45.

Sigara kağıtlarını sakız gibi çiğneyerek kendince küçük kaçamaklar yapar. Taşraya küçük gelin kadar "yabancı" değildir.

Yusuf Atılgan'ın üç farklı anlatıcının dilinden hikâyeyi kurmuş olması da bilinçli bir tercih olarak gözükür. Dedikodu paylaşılan, karşılıklı bir olay olmasına rağmen Atılgan'ın hikâyesinde monologlarla, iç konuşma yöntemiyle ortaya konmuştur. Bu anlatım tekniği Atılgan'ın hikâyelerinde olan tipik iletişimsizliği, içe dönüklüğü güçlendirmiştir. Hikâyede dedikodu dahi içe doğru yapılır, gerçekte kimse birbirleri hakkında ne düşündüğünü bilmez. Bu denli iletişimsizlik hali ise "küçük gelin" gibi ötekileri doğurur.

"Evdeki" başlıklı hikâye henüz evlenmemiş, bu sebeple çevresi tarafından "evde kalmış" gözüyle bakılan bir genç kız tarafından anlatılır. Anlatıcı, sokağa baktığında mutsuz, kavgaya gider gibi yürüyen insanlar görmektedir. Bütün hayatı, yaşadığı ev ve mahalleyle sınırlı, kendine ait bir sosyal yaşamı bulunmamaktadır. Hayatı yalnızca kitaplardan tanımaya çalışan, eğitimli bir genç kızdır. Sahip olduğu bu "bilinç" de onun cezası gibidir adeta. Ötekiliği de buradan kaynaklanmaktadır. Okuduğu kitaplarla yaşadığı hayatı bağdaştıramıyor olmanın verdiği sıkıntıyı, azabı yaşamaktadır:

> "O kıza da acırım ben, şu kadına da, kendime de. Neden bu daracık kasabadayız biz? Yoksa bütün dünya böyle mi? Kitapların dediği yalan mı?"[77]

Kasabadaki komşuların dedikoduları "Evdeki" başlıklı hikâyede de sosyal bir şiddet unsuru olarak karşımıza çıkar. Kendisi hakkında dedikodu yapılan kadın dahi misafirliğe geldiğinde genç kıza dedikodu yapmaktadır. Evlilik imalarını sadece misafir gelen komşular değil, anlatıcının annesi de yapmaktadır. Gittiği yerlerde kızından yakınmaktadır. Yaşlı kadın, kızı için eve görücüler getirmeye çalışsa da genç kız asla kabul etmez. Anlatıcı kasabadan biriyle evlenme fikrini tahammül edilemez bulmaktadır:

> "Kiminle evleneceğim bu kasabada? Kim anlatıyordu geçende, "İçip içip gecenin bir vakti gelir eve. Ayağını önüme uzatır. 'Çıkar şunları' der. Leş gibi kokar ayakları." İçim bulanıyor. Nasıl yatılır böyle bir adamla?"[78]

Dedikodulardan, annesinin evlilik baskılarından ziyade anlatıcının yalnızlığını hayallerini ve arzularını karşılayamayan taşra yaşamı oluşturur. "Dedikodu" başlıklı

[77] Yusuf Atılgan, *Bütün Öyküleri*, YKY, 12. bs., İstanbul 2013, s. 12.
[78] Yusuf Atılgan, *Bütün Öyküleri*, YKY, 12. bs., İstanbul 2013, s. 12.

hikâyenin başkişisinin aksine, genç kızın "ötekiliği" başkaları tarafından değil, kendi bilinci tarafından biçilmiştir ona. Daha sonrasında ise kasabanın yadırgadığı, kabullenemediği birisine dönüşmeye başlamıştır. Önüne oturup dışarıyı seyrettiği "pencere" ise kasaba yaşamıyla daralan dünyasını temsil etmektedir.

"Kümesin Ötesi", Atılgan'ın alegorik nitelikteki hikâyelerinden birisidir. Bu hikâyede anlatıcı, dört tavuk ve bir horozla beraber kümeste yaşar. Kümesteki horoz otoriter bir figür olarak kurgulanmış, kümeste olmaktan memnun bir şekilde yaşamaktadır. Anlatıcı ise diğer tavuklardan ve horozdan farklı olarak kümesin ötesini, gerçek dünyayı merak etmektedir. Ötelere olan merakını asla dindiremez:

> "Gecelerden birinde dışarda hızlı geçen bir arabanın gürültüsüne uyanıyorum. Kümes titriyor, biz ürperiyoruz; korkulu sesler çıkarıyoruz. Bütün gün bizi döven, kovalayan horoz da korkuyor; farkındayım. Sevmiyorum bu horozu. Hepimiz korkuyoruz ondan. Sabaha karşı acı acı, ince bir sesle ötüyor. Uzaklardan başka horoz sesleri de geliyor. Daha güzel daha tatlı geliyor bana bu sesler. Merak ediyorum bu uzak horozları. Nasıllar, neredeler, bu duvarların ardında ne var? Bütün gün içimde hep bu merak öteki tavuklarla kavga ediyorum."[79]

Horoz dışında diğer bir olumsuz figür de karı-koca olduğu anlaşılan kümes sahiplerinin erkek olanıdır. Kadının aksine sürekli tavukları kesmekten bahseder. Kadın sahibin anlatıcıya olan şefkatli tavırlarıysa kümesteki diğer hayvanlarda rahatsızlık uyandırır:

> "Kadın beni okşuyor. İçimde hep o ürperti, yüreğim çarpıyor. Kadın gitti mi ötekiler şaşırmış, 'Nasıl yaklaşıyorsun korkmadan?' diyorlar. Aralarında gıdaklıyorlar. Benden uzak duruyorlar. Horoz üstüme atlayıp başımdan tüyleri yoluyor. 'Pis tavuk' diyor. 'Kadının avucundan yem yedin diye kendini bir bok mu sanıyorsun?'"[80]

Anlatıcı kümes ve avludan oluşan dar dünyasının içerisinde de yalnız kalmıştır. Kümestekilerin onu dışlaması için "farklı" olması yetmiştir. Tıpkı "Evdeki" hikâyesinin anlatıcısı genç kız gibi, kümesteki tavuk da kendisine bahşedilen öteleri görme isteğinin veya bilincinin ceremesini çekmektedir. Tavuk anlatıcı, taşraya hapsedilmiş uyumsuz bireyin alegorisi olarak da okunabilir.

[79] Yusuf Atılgan, *Bütün Öyküleri*, YKY, 12. bs., İstanbul 2013, s. 33.
[80] Yusuf Atılgan, *Bütün Öyküleri*, YKY, 12. bs., İstanbul 2013, s. 34.

1.3.Kaçış, Kurtuluş

Yusuf Atılgan'ın hikâyelerinde çevrenin hikâye kişileri üzerindeki olumsuz etkilerine karşı gelişen bir kaçış, kurtuluş arzusu söz konusudur. Bu kaçış kimi zaman ötelere gitme hevesini, kimi zaman da psikolojik bir tatmin duygusunu ifade eder. Bastırılmış olanın yüzeye çıkma umudunu ifade eden bu kaçış isteği, çoğu zaman hüsranla sonuçlanır.

Yazarın "Kasabadan" bölümüne aldığı "Evdeki" başlıklı hikâyede, kasaba halkından "farklı" olmanın, yaşadığı hayata dar gelmenin verdiği ıstırabı yaşamının her anında hisseden bir genç kız anlatılır. Hikâyenin anlatıcısı olan genç kız içindeki keşif ihtiyacını kitaplar aracılığıyla tatmin etmeye çalışır. Buna rağmen kitaplarda okuduklarıyla yaşadığı hayat arasındaki çelişkiyi sorgulamaktan kendini alamaz.

Genç kızın kendisini kasabadan, evden uzakta hissetmek için sığındığı liman uykusu ve düşleridir. Yalnız uykusunda kendisini boğan atmosferden uzaklaşabileceğini düşünür ancak uyku da kaçış için yeterli olmaz:

> "Yorganın altına büzülüyorum. İyi şeyler düşünmek istiyorum. Uyusam da bari düşte çıksam bu kasabadan. Olmuyor. Biliyorum, bu gece uykumda üstüme bir kurbağa sıçrayacak, uzanıp uzanıp öpmeğe çalışacak beni."[81]

"Dedikodu" hikâyesindeki küçük gelin, şehirden köye gelin olarak gelir ve dedikodunun ortasında mutsuz bir evlilik sürer. Küçük gelin de "Evdeki" hikâyesindeki genç anlatıcı gibi yaşadığı ortamdan kaçma hayalleri kurar. Birisi doğup büyüdüğü kasabadan diğeri ise sonradan geldiği köy hayatından kaçmak ister. Baba evinden veya kocasının evinden kaçışla birlikte daha bağımsız bir hayata kavuşabileceklerine inanırlar. Taşranın atmosferi, geleneksel yaşam iki kadına da katlanılamaz gelmektedir.

Küçük gelin'in kurtuluşu köyden kaçmaktır ancak bu kaçış arzusunu mutsuz evliliğini de düşünerek farklı bir boyuta taşır. Şehre kaçmak için kocasını ikna etmeye çalışsa da kocası bu fikre yanaşmaz. Küçük Gelin ise aradığı kurtuluşu kendisini maddi ve manevi açıdan tatmin edemeyen kocası yerine, komşusunun eşi İsmail'de bulur ve her şeyi göze alarak onunla şehre kaçmayı hayal eder:

> "O zaman belki sık sık İsmail'i düşünmezdim. Bir umudum onda. Kocama kaç kere söyledim. '- Olmaz, diyor. Yapamam. Şehir yerinde mahvoluruz.' Korkuyor. O korkmaz. Beni çepeçevre

[81] Yusuf Atılgan, *Bütün Öyküleri*, YKY, 12. bs., İstanbul 2013, s. 15.

> kuşatan bu düşmanlıklardan bir o var kurtaracak. Hele bıraksınlar; köye gelsin, bir tenhada bulup söyliyecem. Acaba? Olmazsa yazarım. 'Al, götür beni burdan, derim. Birşeyini eksik etmem. Çocuklarına bendenmiş gibi bakarım. Nereye olursa olsun; ille buradan kaçalım. Götür beni."[82]

Ne küçük gelin ne de kasabadaki genç kız kurtuluşlarını sağlayacak o kaçışı gerçekleştiremezler. Eylem düzeyine geçmeyen, yatıştırıcı arzulardır bunlar. Atılgan'ın iki hikâye kişisinde de kaçış umudu hayatı biraz katlanılabilir kılmak adına kurulmuş hayallerden öteye gitmez.

Yusuf Atılgan'ın söz konusu hikâyelerinde geleneksel baskıların yükünü taşıyan kadınlar, ne denli bunalırlarsa bunalsınlar yarı açık cezaevini andıran bu yerlerde yaşam boyu kalmaya yargılı gibidirler.[83]

"Tutku" başlıklı hikâyenin anlatıcısı Osman'ın toplum dışı durumu Atılgan'ın taşrada geçen hikâyelerindeki diğer anlatıcılardan farklıdır. Osman'ın toplumdışı halini yaratan iletişimsizlik değil, sosyal çevresiyle kurduğu sıkıntılı iletişimdir. Osman, çevresi tarafından kendisine biçilen "delilik" durumundan "tutkusuna" sarılarak kurtulmaya çalışır. Ne var ki Hatçe'ye karşı duyduğu aşk karşılıksızdır, çevresi tarafından bu aşk dolayısıyla yadırganmış ve bir noktadan sonra ötekiliğe mahkûm edilmiştir. Osman, manevi bir tatmin duygusuna ulaşarak kurtuluşa ulaşmaya çalışmış ancak başarısız olmuştur. Osman rutini, kendisine biçilmiş toplumsal statüyü kırmak adına harekete geçer. Bu noktada "Evdeki" ve "Dedikodu" hikâyelerinin anlatıcılarından ayrıldığı söylenebilir.

"Tutku" hikâyesinde demiryolu fiziksel bir kaçışı, taşradan ayrı bir özgürlük alanını sembolize eder. Anlatıcı çocukluğundan kalma çağrışımlarla birlikte, boğucu atmosferden kurtulmak istediği anlarda demiryoluna doğru kaçar:

> "Çocuklar korkunçtular. Yerimden fırlar demiryolunun ötesine kaçardım. Orada pisicik otlarının, sıçankuyruklarının, sarı çiçekli öküzboynuzlarının, bodur lalelerin papatyaların üstüne yatar, lale yaprağı çiğnerdim. Acıydı."[84]

---

[82] Yusuf Atılgan, *Bütün Öyküleri,* YKY, 12. bs., İstanbul 2013, s. 47.
[83] Mustafa Öneş, "Bodur Minareden Öte", *Yusuf Atılgan'a Armağan*, 1. bs. İletişim Yayınları, İstanbul 1992, s. 357.
[84] Yusuf Atılgan, *Bütün Öyküleri*, YKY, 12. bs., İstanbul 2013, s. 28.

Hatçe'ye duyduğu tutkunun karşılıksız kalmasından sonra demiryolu ve Osman'ın özlemle ardından baktığı "bir buçuk treni", ötelere gitmeyi değil, buruk bir duyguyu ifade etmeye başlar:

> "Öğleye değin, geceden yağmur yağıp da kimsenin işe gidemeyeceği günlerdeki gibi demiryolu boyunca dolaştım. Her sefer ardından özlemle baktığım upuzun birbuçuk treni bile avutmuyordu beni. Sapa yollardan geçip korka korka geldim, buraya sindim. O gün hiçbir şey olmadı."[85]

"Tutku" hikâyesinde kaçış hem eylem düzeyinde hem de duygusal biçimde gerçekleşir fakat anlatıcı açısından hüsranla sonuçlanır.

Yusuf Atılgan'ın "Kasabadan" bölümüne aldığı "Saatlerin Tıkırtısı" başlıklı hikâye bir öykünün kuruluş sürecini de yansıtması bakımından ilginçtir. Hikâyede yazar olarak kendisini gösteren anlatıcı, bir tabelacı dükkânının önünde "Saatçı A. Yayladan" yazan bir tabelaya rastlar. Bu tabela karşıdaki daracık saatçi dükkânına aittir. Saatçi küçücük dükkânıyla beraber anlatıcıya hüzün verdiği için, anlatıcı saatçiyi öykünün konusu yapmaya karar verir. Saatçinin kaderi bu aşamadan sonra yazar olan anlatıcının ellerine geçer ve yazar, saatçinin hayatıyla alakalı tahayyüllere dalar.

Anlatıcı, saatçinin ismiyle –"Yayladan"- küçücük dükkânı arasında bir koşutluk kurar ve darlık-genişlik ekseninde kasaba hayatındaki darlığı işaret eder. Saatçinin doğal ortamından, saat tıkırtısı gibi işleyen rutin hayatından çıkması gerekmektedir. Saatçinin kaçışı ise sadece yazar olan anlatıcı tarafından gerçekleştirilebilir. Nitekim anlatıcının saatçiye biçtiği son da bu yönde olur. Ona mutlu bir son yazmak isteyen yazar, saatçinin kurgusal kaçışını müjdeler:

> "Ben yakında saatçının bir gün saatları kurmayıvereceğini biliyorum. Dükkandan fırlayacak. 'Saatların yapıldığı yere!' diye bağıracak. Konu komşu sımsıkı yakalayacaklar onu; bırakmayacaklar; delirdi diyecekler. Bana bunları dükkanın önünden geçeceğim zaman kepenkleri inik görüp sebebini soracağım deminki aşçı çırağı anlatacak. Yüzünde bir üzüntü, bir acıma izi olmayacak. Benim de…"[86]

Yazar olan anlatıcının saatçiye mutlu bir son yazma isteği anlamlıdır fakat bu da eylem düzeyinde olmayan, kurgusal bir kaçıştır. Saatçinin yalnızlığı, daracık dükkânında olan monoton hayatı "gerçek hayatta" devam edecektir. Saatçi belki de kaçmaya hiç yeltenmeyecektir. Bu durum Yusuf Atılgan'ın taşra hikâyelerindeki bireylerin monoton

[85] Yusuf Atılgan, *Bütün Öyküleri,* YKY, 12. bs., İstanbul 2013, s. 29.
[86] Yusuf Atılgan, *Bütün Öyküleri*, YKY, 12. bs., İstanbul 2013, s. 19.

hayatlarından yazar istese dahi kaçamayacaklarını da düşündürür. "Saatlerin Tıkırtısı" saatçinin mutlu sona sadece kurgusal olarak ulaşabileceğini sezdirir.

Yusuf Atılgan'ın fabl özellikleri gösteren "Kümesin Ötesi" başlıklı hikâyesinde de kaçış izleği net bir şekilde görülür. Hikâyenin anlatıcısı tüm yaşamını kümes ve avlu arasında geçiren bir tavuktur. Tavuk yeni horozlar yeni avlular görmenin hayalleriyle doludur. Bulunduğu duvarların ardında daha büyük avlular olduğunun farkındadır. Anlatıcı kaçmak için planlarını yaptıktan sonra harekete geçer ancak kümesin ötesine kaçma girişimi bir köpeğin saldırmasıyla engellenir:

> "Kanatlarımı açıp avluya atladım. Atlar atlamaz dondum kaldım. Hiç görmediğim koca kafalı, tüylü bir hayvan bağırarak üstüme atıldı. Sipsivri dişleri, pırıl pırıl gözleri vardı. Sırtımda bir acı duydum. Bize yem veren kadın bağıra bağıra koşuyordu. Ben korkmuş, büzülmüş kımıldamadım bile. Geldi, beni kucağına aldı. 'Edepsiz köpek' seni dedi o hayvana. Pis seni. Öldürecektin tavuğu."[87]

Kaçış girişiminin hüsranla sonuçlanmasına rağmen anlatıcı için umut hala devam eder. Hâlâ ötelere gitme, yeni yerler keşfetme isteğiyle doludur. Kümeste de ötekidir. Diğer tavuklara ve kendisine buyurgan şekilde davranan horozdan uzakta, yeni bir yaşam olduğuna inanmaktan asla vazgeçmez:

> "Horoz bu dört duvar arasından hoşnut. Yiyip içip üstümüze atlamak yetiyor ona. Ama ben her zamandan çok şimdi kocaman avluların özlemini duyuyorum. Duvarların ardında, o uçsuz bucaksız dünyada daha iyi tavuklar arasında, daha anlayışlı horozlarla geçecek günlerin özlemiyle doluyum. Bıktım buradan. Kaçacağım. Ama köpekler varmış, başka canavarlar varmış, olsun. Bu defa kanatlarımı açar uçuveririm, hırpalatmam kendimi onlara. Şimdi de bir şeyim yok. Yalnız ensem sancıyor az az. Hele o geçsin, hele kanatlarım az daha uzasın kaçacağım buradan."[88]

"Kümesin Ötesi" alegorik bir hikâye olarak okunduğunda Atılgan'ın taşrada geçen hikâyelerindeki en umut dolu hikâyedir. Kaçışa dair umut, hüsranla sonuçlanan denemeden sonra dahi devam eder. Anlatıcı olan tavuğun kümesle sembolize edilen bütün olumsuzluklardan kurtulma arzusu, yeni bir yaşamın mümkün olabileceği fikrini vurgulu şekilde yansıtır.

[87] Yusuf Atılgan, *Bütün Öyküleri*, YKY, 12. bs., İstanbul 2013, s. 35.
[88] Yusuf Atılgan, *Bütün Öyküleri*, YKY, 12. bs., İstanbul 2013, s. 36.

2. SEZAİ KARAKOÇ'UN HİKÂYELERİNDE TAŞRA

Türk edebiyatının şair yönüyle birlikte düşünce ve idealleriyle de ön plana çıkan isimlerinden birisi olan Sezai Karakoç'un hikâyeleri, hikâye türü içerisinde kıymetli bir noktada bulunur. Sezai Karakoç'un *Meydan Ortaya Çıktığında (1978)* ve *Portreler (1982)* adlı iki hikâye kitabı bulunmaktadır. İlk kitapta beş, ikinci kitapta on iki hikâye olmak üzere, toplam on yedi hikâyeden oluşan hikâye kitapları, Sezai Karakoç'un edebiyatında hem türsel manada hem de içerik anlamında tamamlayıcı bir özelliğe sahiptir.

Sezai Karakoç'un hikâyeleri portreye, denemeye, anıya yakın konumlanan, klasik olay veya durum hikâyelerinden farklı biçimde kaleme alınmış hikâyelerdir. Sezai Karakoç'un bu hikâyelerde, romanın imkânlarından da şiirin anlatım gücündeki zenginlikten de faydalandığı gözlemlenir. Otobiyografik okumaya da açık olmasına karşın anı veya denemenin tekdüze temposundan farklı biçimde anlatım yoğun, hareketli ve imgesel seyreder. Her şeyden öte Sezai Karakoç'un hikâyeleri, yazarın fikirlerinin ve ideallerinin hikâye türündeki akisleridir. Buradan hareketle tasnif edilirse Karakoç'un hikâyelerinin "düşünce hikâyeleri" olduğu söylenebilir.

Sezai Karakoç düşüncelerini ve ideallerini sadece bir simge, slogan olmaktan çıkarmış, eserleriyle kültür, medeniyet, insan, toplum, tarih, din ekseninde oldukça işlevsel bir okula dönüştürmüştür. Hikâyeleri de bu okuldan çıkmış edebi türlerden birisidir.[89]

Hikâyelerde çağrışımların harekete geçirdiği özel bir atmosfer söz konusudur. Zaman çizgisel bir şekilde hareket etmeden, romanla hikâyenin türler arası ilişkisinde görülen bazı tekniklerle parçalanır, genişletilir ve derinleştirilir. Özellikle *Meydan Ortaya Çıktığında* adlı kitabında bulunan hikâyeler, klasik olay veya durum hikâyelerinden farklı kurgularıyla dikkat çeker. Kurgusu dışında hikâyeleri farklı kılan bir başka özellik ise Karakoç'un şair kimliğinin de getirdiği üslup özellikleridir. Yoğun ve imgesel bir dille yazılmış hikâyelerde metafizik duyuş şekli ağır basar.

[89] Necip Tosun, *Öykümüzün Sınır Taşları*, Dedalus Yayınları, 1.bs., İstanbul 2016, s. 289

Sezai Karakoç'un "düşünce hikâyeleri" kendisinin ortaya koyduğu, edebi eserleri ve fikir yazılarında da geliştirdiği "diriliş" ideali üzerinden temellenmektedir. "Diriliş" çağrışımları olan bir sözcük olmaktan öte, bir dini düşünce, adeta felsefi bir okul, dünyaya evrensel manada bakan bir düşünce sistemi ve paradigma olarak kavramsallaşmıştır.[90] Dirilişin düşünce paradigmasının önemli bir ilkesi "İslam medeniyetinin, aynı zamanda bir düşünce medeniyeti" olmasıdır. Sezai Karakoç'un külliyatında her var olma ve öz değerlerine sahip çıkma çabası bir *diriliş* tavrı olarak ortaya konur. Eserlerinde ve aksiyonunda bir medeniyet projesini ortaya koymaya çalışan Karakoç'un hikâyeleri de diriliş düşüncesinin ve yönteminin hayata geçirildiği edebi alanlardır.

Sezai Karakoç'un hikâyeleri "ölüm", "diriliş", "kıyamet", "modernizm", "sorumluluk bilinci" gibi anahtar kavramlarla bezenmiş geleneğin direnişini yansıtan hikâyelerdir. Geleneğin somutlaşmış hali olarak "mekân" faktörü Sezai Karakoç'un hikâyelerinde kritik bir rol üstlenir. Hikâyelerde "şehir", "kent" gibi yerleşim birimleri medeniyeti imleyecek şekilde kullanılır. Karakoç, medeniyet ve şehir arasında güçlü ilişki kurar.

Şehir, medeniyetin tecessüm etmiş halidir. Bu noktada Sezai Karakoç, İslam medeniyetinin kadim şehirlerine özel bir önem gösterir. Sezai Karakoç, edebi eserlerinde ve fikir yazılarında İslam coğrafyasını bir projektör gibi tarar. Özellikle Medine -etimolojik vurgusuyla beraber- kültür tarihinin ve İslam medeniyetinin başlatıcısıdır. Karakoç'un "İslam'ın üç atlısı" olarak nitelediği İstanbul, Şam, Bağdat gibi sembolik öneme haiz şehirler de "diriliş" için bir misyona çağırılmaktadırlar. Karakoç çoğu zaman şehirlerle konuşur, şehirler üzerinden şehirlerin diliyle insanlığa, İslam medeniyetinin vârislerine seslenir. Bu anlamda şehir, medeniyet ve tarih birbirini bütünleyen değerlerdir.[91]

Coğrafyanın sadece kara ve deniz parçalarından ibaret olmadığı ve bütün bir kültürü kapsadığı Karakoç edebiyatında taşra da hikâyelerde temel izleklerden birisi olmuştur. Sezai Karakoç'un şehirlere verdiği misyon ve değere rağmen şehirlerin kadim zamanlardaki gibi örneklerinden uzaklaşması, dejenere olması hem maddi anlamda hem manevi anlamda içlerinin boşaltılması ve yerlerine modernleşmeye paralel olarak "ithal"

[90] Hüseyin Su, "Diriliş Düşüncesi ve Yöntemi", Bir Uygarlık Tasarımı Olarak Diriliş, Diriliş Özel Sayısı, *Hece*, S. 73, Ocak 2003, s. 10-19
[91] Akif Emre, "Sezai Karakoç'ta: Üç Şehir, Üç Sesleniş", Bir Uygarlık Tasarımı Olarak Diriliş, Diriliş Özel Sayısı, *Hece*, S. 73, Ocak 2003, s. 87-91

edilmiş kent kültürünün gelmesiyle ortaya yeni bir tablo çıkmıştır. Bu noktada taşra, Sezai Karakoç'un hikâyelerinde sürekli devinim halinde olan ve özden kopuşun simgesi haline gelen şehirlere karşı bir umut ışığı olarak belirmiştir.

Hikâyelerde tabiatla iç içe olan, modernitenin çözücü etkisinden arınmış bir taşra tasavvuru ortaya konur. Taşranın en güçlü bileşeni olarak "kasaba", modern kentlerle bir karşıtlık içerisinde yer alır. İnsani ilişkilerin ve geleneğin güçlü bir şekilde hüküm sürdüğü kasaba ve köy "diriliş" için de kilit bir görev üstlenmektedir.

Taşra, edebiyatın imkânları bakımından da Sezai Karakoç tarafından dikkatle ele alınır. Sezai Karakoç'un 1957-1983 yılları arasında yazdığı bir kısım yazıların toplamı olan *Edebiyat Yazıları II* içerisinde yer alan "Kasaba Edebiyatı" başlıklı yazı, yazarın taşraya olan dikkatini göstermesi bakımından önemlidir.

Sezai Karakoç, yayınlandığı dönemde ciddi etki yaratmış olan "Kasaba Edebiyatı" yazısıyla Türk edebiyatındaki bir odak kaymasına işaret ederek sağlıklı bakışın ne olması gerektiğini ortaya koymuştur. Bu açıdan dönemin genç edebiyatçılarını uyarırken konunun sosyal boyutuyla da sosyal bilimcilerin dikkatini çekmeye çalışmıştır.[92]

Söz konusu yazıda Türk edebiyatının olumluluğunun kasaba edebiyatında olduğu, edebiyatımızın kasabaya ve küçük şehirlere doğru yola çıkması gerektiği savunulur. Bununla birlikte o dönemde revaçta olan ve Türk edebiyatına yön veren "köy edebiyatı" da ciddi bir eleştiriye tabi tutulur. Köy edebiyatı ve proleter edebiyat sanatçının hayal gücünün sınırlandırıldığı, tezli, güdümlü bir edebiyat olarak ifade edilir.

Karakoç, taşra karşısındaki perspektifini köy/proleter edebiyatıyla mukayese ederek ifade eder:

> "Köy ve proleter edebiyatında kişi adeta yoktur; bir romandaki kişiler, bir Kızılderili filmindeki Kızılderililer kadar birbirine benzer, birbirinden ayrılmazlar. (…) Kasaba edebiyatında ise olanca hürlüğüne sahiptir. Konu kişilerin, ailenin çevresinde döner. İnsanın amelelik ve aristokrasi dahil, realitenin en acıklı durumlarından en tatlı durumuna, fantezilere kadar, bütün yaşayış şekilleri ve hülyaları, hayalleri edebiyatın konusu ve malzemesidir. İnsanın bütün psikolojik zenginliği bu

[92] Alim Kahraman, "Diriliş ve Edebiyat Düşüncesi", Bir Uygarlık Tasarımı Olarak Diriliş, Diriliş Özel Sayısı, *Hece,* S. 73, Ocak 2003, s. 87-91

edebiyata yansır. Öte yandan, ancak bu edebiyattır ki, bir ucuyla köye, öbür ucuyla ağır sanayi yaşayışına pencereler açar."[93]

Sezai Karakoç'ta küçük şehir ve kasaba, insanı keşfetmek hatta edebi manada icat etmek için ideal bir birim, altın bir ölçü gibidir. Hikâyelerde önemli bir yer teşkil eden "ev" metaforu da kasabanın, köyün içerisinde geleneği ve medeniyeti temsil eden daha ufak birimlerdir. Hikâye kişileri tek kalsalar dahi evini korumaya, savunmaya yemin etmiş gibidirler. Kimi hikâyelerde ise taşranın içerisinde kentleşme yoluna girmiş, manevi çöküntü yaşayan kasabalar ele alınır. Metafizik durumlarla bezeli bu hikâyelerde kasabalar terk edilmiş ya da dejenere olmaya başlamıştır. Taşranın içerisine sinen "kent" hayatı "diriliş" önündeki en büyük tehlikelerden birisi olarak ortaya konur.

Sezai Karakoç'ta mekân, coğrafi anlamını aşarak çok daha geniş bir anlam dizgesine kavuşur ve ideallerin gerçekleşmesi için göreve çağırılır. Sezai Karakoç şehirlere ve kentlere seslendiği gibi taşraya da seslenir ve kurtuluşu taşradan başlatır.

[93] Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları II, Dişimizin Zarı*, Diriliş Yayınları, 3. bs., İstanbul 2007, s. 63-64

2.1 Savaş, Ölüm ve Diriliş Ardındaki Taşra: *Meydan Ortaya Çıktığında*

Meydan Ortaya Çıktığında, metafizik yönü baskın bir üslupla kaleme alınmış, "kent", "anne", "meydan", "başkent" "gül", "çınar", "ruh", "kitabe", "toprak", "baba" gibi imgeler etrafında gelişen[94] "diriliş öykülerinden" oluşmaktadır. Kronolojik yapının çoğunlukla bozulduğu hikâyelerde metafizik ürpertiler, hikâye öznelerinin sembolik yürüyüşleriyle birlikte ortaya çıkmaktadır.

Sezai Karakoç, *Meydan Ortaya Çıktığında* adlı kitabında "rüya" ve gerçek arasındaki ilişkiyi ve belirsizlikleri de hikâyelerdeki metafizik duyuşu zenginleştirmek adına hikâyelerde işlemiştir. Yazar, rüya ekseninde bir sure olan Yusuf Suresi'ni yorumlarken "rüya" hakkında tespitlerde bulunmaktadır:

> "Düş içinde düş, düş içinde düş vardır bu surede. Ama, bütün sonraki düşler, ilk düşün saçılan tohumlarından ve set set düş dünyasına yükselen düşsü bir hayat öyküsünden kutluluklarını devşiriyorlar. Hayat, düşü kutsuyor. Düş, hayatı kutsuyor."[95]

Meydan Ortaya Çıktığında, bedenin "ölüm tuzağından" kurtulduktan sonra ruhla birleşerek dünya ve ahiret arasında yaptığı çileli yolculuğu anlatmaktadır. Bu diriliş yolculuğu da "rüya" yoluyla "düş ve gerçek" arasındaki salınımlarla yazar tarafından hikâyelere aksettirilmiştir.

Hikâye kitabına da adını veren "Meydan Ortaya Çıktığında", altı bölümden oluşan bir uzun öyküdür. Hikâye cepheden ağır yaralı olarak hastaneye getirilen Ahmet'in zihninden geçenlerin metafizik bir duyuşla aktarılmasını anlatır. Kronolojik bir anlatımı bulunmayan hikâye bir "diriliş" hikâyesidir. Otobiyografik ögeler de barındıran hikâye kişisi Ahmet, bütün hayatını yarı-bilinçli bir şekilde geriye dönüşlerle tekrar yaşar. Ancak hayatında asla yaşamadığı başka tecrübeleri de yaşamaktadır. Kendisini "ölü" olarak görür. Ölmeden önce ölmüş, iskelet halinde "meydan" olarak sembolize edilmiş kente, mahşer meydanına yürümektedir. Bu yürüyüşle birlikte yeniden doğar ve her ölümle beraber yeniden tazelenir. İskeletiyle beraber özünü taşıdığının farkındadır ve kente doğru özüyle beraber sürüklenir.

---

[94] Söz konusu imgeler hakkında detaylı bilgi için bkz: Ali Haydar Haksal, *Eleğimsağmalarda Gökanıtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 37-40.
[95] Sezai Karakoç, *Ruhun Dirilişi,* Diriliş Yayınları, İstanbul 2007, s. 24.

Kent ise özünü fırlatıp atmıştır. Tekrar kente vardığında eski kenti bulamayacağının farkındadır. Ahmet'in kente dair kuşkularında örtük bir taşra özlemi, eski mutlu günlere dair bir hasret sezilir:

> "Tekrar kente varabilir miyim? Bilmiyorum. Varsam bile kent yerinde kalmış mıdır? Olup biten değişiklikler onu kent olmaktan çıkarmış mıdır? Aya bulaşmamış bir yumurta aklığında mıdır kent? Beni tekrar tabutuma döndürecek midir? Yoksa ben de bir metro kıyısına yerleştirebilir miyim kış günü ısınmaya, ateşe muhtaç göğdemi? Gölgemi güneşin boylu boyunca uzatmasına bırakabilir miyim? Gül koklayabilir miyim? Edebiyat tartışmalarına girebilir miyim? Çocuklara öğreteceğim kelimeler kalmış mıdır? Ev onarabilir miyim? Nar toplayabilir miyim ağaçtan? Saata durgun bir suya bakar gibi bakabilir miyim? Büyük kitapçılara girip kitapçı kızlardan korka korka kitap karıştırabilir miyim? Özgür dağlardan taşlar yuvarlayabilir miyim büyük nehirlere doğru?"[96]

Taşranın tabiatla inatlaşmayan, özgür coğrafyası anlatıcının ölümle yüzleşmesinde ve meydana doğru yürüyüşünde ona kılavuzluk etmeye devam eder. Edebiyat ve taşranın birlikteliği *flashback* tekniğinin kullanıldığı diğer kısımlarda da anlatıcı tarafından dillendirilir. Taşra, edebiyata da kucak açarak üretken bir mekân olarak kendisini gösterir:

> "Gittiğim taşra şehirlerinden büyük umutlar ve heyecanlarla taze duygularla büyük kentlere döndüğüm günler oldu. Sinemalara, tiyatrolar, opera salonlarının tunç sigara tablaları, büyük kitapçılarda taze kitap kokusu, pastahanelerde yeni şairlerle şiir üzerine konuşmalar, bununla birlikte sınırını bilemediğimiz, nerede duracağını kestiremediğimiz, bu eleştirilerden doğan bulvar serapları. Edebiyat eleştirilerindeki her an yeni bir sırrı çözecekmişçesine başlayan, fakat kısa bir müddet sonra doğumsuz ölen yapay tufanlar."[97]

Kasabaya ve anılarına dair geriye dönüşlerle yansıtılan imajların yanında anlatıcının yürüyüşü de devam etmektedir. Yönelmiş olduğu, iskeletiyle ve özüyle birlikte hareket ettiği kent de "meydan" yönüne hareket eder. "Meydan" ile insanlığın yeniden dirileceği mahşer alanı sembolize edilir.

Hikâyede beden ve ruh daima meydana doğru meyleder. Burada önemli nokta ise anlatıcının "toprak" olarak ifade ettiği konuşan ve aşkın değere sahip varlığın da meydana doğru meyletmesidir. Söz konusu toprak kimi zaman ninni, kimi zaman ilahi, kimi zaman salavat ve tekbir sesiyle dolmaktadır. Böyle bir toprakla birlikte kente yönelen anlatıcı, çevreden merkeze yani meydana doğru hareket eder. Çevrenin özü ifade eden taşrayla

[96] Sezai Karakoç, *Hikâyeler I-Meydan Ortaya Çıktığında*, Diriliş Yayınları, 9. bs., İstanbul 2016, s. 8
[97] Sezai Karakoç, *Hikâyeler I-Meydan Ortaya Çıktığında*, Diriliş Yayınları, 9. bs., İstanbul 2016, s. 16

özdeş olduğu söylenebilir. Nihai nokta ise sembolik bir cennet, "altın ülke" olarak ifade edilir.

"Meydan Ortaya Çıktığında" hikâyesinin içinde bulunan "Genişletilmiş Bir An" başlıklı üçüncü kısımda, canlı bir tabiat tasviriyle verilen kasabada savaşın etkileri derinden hissedilir. Yoksulluk, gidenlerden haber gelmemesi ve kimi zaman öldü sanılan insanların savaştan geri dönmesi gibi durumlar savaşın yıkıcı etkilerini artırır. "Başşehir" istikrarsızlık içerisindedir ve bu siyasi istikrarsızlığın yarattığı umutsuzluk taşraya yayılmaktadır.

Ölüm, "diriliş" idealinin gerçekleşmesi için ontolojik bir zorunluluk olarak karşımıza çıkar. Her ölüm yeni bir diriliş için başlangıç ifade eder. Sezai Karakoç, bu bağlamda tabiatı da kış ve bahar olarak ölüm ve dirim şeklinde ifade eder. Taşra sert bir kıştan geçmektedir ancak bahar da kapıdadır. Buradaki en büyük sınavı da kasaba halkı verir. Kasabaya "ölüm sessizliği" sinmiştir:

> "Evet bu yıldırımlarda ve bu şimşeklerde bir anlam gizliydi. Savaşı hatırlatıyorlardı. Savaşta olan oğullarını, kardeşlerini, nişanlılarını.. Kimse onlardan konuşmuyordu. Adeta onlardan konuşmak yasaktı. Nasıl, bir ailede yakında ölmüş birinden bahsetmek adeta kesin bir yasaksa, kasabayı bırakıp giden gençlerden de konuşma böyle gizli ve toplu bir kararla, herkesin kendisine bile itiraf edemediği bir kararla yasak edilmişti (…) Bu kulakların en çok işitmekten korktukları bir haber vardı: ölüm haberi."[98]

Kasaba evlatlarını başkentte olan bin yılda bir gerçekleşecek sembolik bir savaşa yollamıştır. "Meydan Ortaya Çıktığında" hikâyesinde savaş, doğal bir afet veya kıyamet atmosferiyle işlenir. Bu kıyametin hedefi taşra değil, şehirdir. Şehir büyük bir sefalet içerisinde yaklaşan kıyameti bekler.

Hikâyenin "Dönüş" başlıklı altıncı ve son bölümü, cephe hastanesinde aylar sonra gözlerini yeniden dünyaya açan Ahmet'in uyanışıyla başlar. Ahmet, vücuduyla birlikte ruhunu da ölümün içine daldırmış ve çıkarmıştır. Ölüm ve ölüm ötesiyle olan bu tanışıklıktan sonra Ahmet tekrar savaşlara katılır, cephelerde ve cephe arkasında yeni mücadeleler verir. Ahmet'le beraber hem Başkent hem kasaba savaşın bütün felaketiyle beraber yeni bir ruha kavuşmaya başlar. Başkent bir "milletin alınyazısındaki mucizenin özüyle" yeniden dirilir.

---

[98] Sezai Karakoç, *Hikâyeler I-Meydan Ortaya Çıktığında*, Diriliş Yayınları, 9. bs., İstanbul, s. 31

Savaş bittikten sonra kasabaya dönen Ahmet, alanın çağrısına uymuş ve diriliş bilincine kavuşmuştur:

> "Savaş bitince, bütün bir ordu enkazıyla birlikte kasabasına döndü. Güneş yeniden parlıyor, doğa mevsimlerin tekrarı içinde yeniden yaşama umudunu gönüllerde yeşertiyordu. Ahmet, yerle bir olmuş bir malzeme yığınından yeni bir hayat kurdu. İşi, yuvası ve çocukları oldu. Fakat, her işinde ve her davranışında, her nefes alışında 'alan'ın çağrısını, sessiz, tatlı, fakat buyurucu karşı konulmaz çağrısını, onun denetleyici, kesin eleştirisini, eşyaya anlam veren akış ve sokuluşunu duydu."[99]

"Meydan Ortaya Çıktığında" hikâyesinde ölüm, diriliş, mahşer gibi konularda imgesel anlatımlar, biyografik çağrışımlar ve şiirsel söyleyişlerle zenginleştirilen Ahmet'in öyküsü, *genişletilmiş anlarla* birlikte bütün dünyayı kapsar.

Diriliş, en geniş anlamda hikâyeyi kapsarken Ahmet'in dirilişiyle beraber kasabanın ve tabiatın baharla birlikte dirilişiyle kurgusal bir gerçeklik oluşturulur. Küçültülmüş bir dünya gibi olan başkent içerisinde bulunduğu krizden kasaba ve kasaba insanlarının mücadelesiyle kurtulmuş olur.[100]

"Meydan Ortaya Çıktığında" hikâyesinin teknik yapısı da dikkat çekicidir. Sezai Karakoç, şiirin "çağrışım kanununu", hikâye bağlamında kullanarak gerçeküstü bir çabaya girişmeden ölüm, diriliş, mahşer gibi izlekleri aktarmayı başarmıştır. Öte yandan hikâyede yer alan iki farklı "Genişletilmiş Bir An" kısımları, bilinç-akışı stilindeki öykü yazıcılığında gözden kaçırılmaması gereken bir katkı, transandantal bir açılım olarak tespit edilir.[101] Romana yaklaşan bu teknik imkanlarla birlikte "diriliş" metaforu soyut ve somut bir şekilde yansıtılmış, kasabaya dair imajlar detaylı şekilde verilmiştir.

Meydan Ortaya Çıktığında kitabında bulunan diğer hikâyeler "İz", "Ölü", "Ziyaret", "Kartal" gibi hikâyelerde "Meydan Ortaya Çıktığında" hikâyesinde bulunan temel izlekler üzerinden şekillenirler. Her hikâye birbirini kuşatır ve aralarında anlam bütünlüğü oluştururlar.

"İz", Sezai Karakoç'un üstünde en çok durulan ve ilgi gören kısa hikâyelerinden birisidir. Hikâyede terk edilmiş bir kentte evini korumaya çalışan bir adam anlatılır. "Ev"

---

[99] Sezai Karakoç, *Hikâyeler I-Meydan Ortaya Çıktığında*, Diriliş Yayınları, 9. bs., İstanbul, s. 46-47
[100] Hüseyin Su, "Diriliş Neslinin Öyküleri", Bir Uygarlık Tasarımı Olarak Diriliş, Diriliş Özel Sayısı, *Hece*, s. 73, Ocak 2003, s. 292-305
[101] Kamil Eşfak Berki, "Sezai Karakoç'un Hikâyeleri", Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, *Hece*, s. 46/47, Ekim 2005, s. 347

ile yenik düşmek üzere olan bir medeniyet sembolize edilir. Bu ev medeniyetin son kalesidir ve ayakta kalması için savunulması gerekir. Anlatıcı evin ayakta kalması için başka evlerle dayanışması gerektiğini söyler ancak kent terk edilmiştir, virane haldedir. Öyle ki kuşlar bile kenti terk etmiştir. Hikâyedeki mekânlardan biri olan çeşme, "sırlar pazarı" olduğu zamanların aksine kimsesiz haldedir ve anlatıcıya hüzün verir.

Evler arasındaki bağ kopmasına rağmen evini savunmaya devam eden hikâye kişisi, son taşı düşünceye dek kentte kalır. Fırtına şiddetli bir şekilde evleri yıktığında seneler sonra dağlarda seyahat eden gezginler yıkılmış bir kent bulurlar. Yazar, efsaneleştirmeye başvurarak hikâyedeki mesajı daha güçlü kılmak istemiştir. Savunulan ev, bir çift el ile birlikte kitabe gibi gözükmektedir:

> "O kentte yalnız bir ev, öbürlerine göre daha farklı bir görünüşteydi. Yıkılmasına o da yıkılmıştı, ama, kabartma bir yazı gibi duruyordu yıkıntısı. Arkaik bir kitabe gibi. Ev, bütün bütün çökmüş, böylesine bir hiyeroglif anıtı görüntüsünü almıştı. Bu ev yıkıntısının ortasından da, dışarı fırlamış iki el gözüküyordu."[102]

Halkın dağlardan ovalara, büyük ve yeni kentlere gitmesi ve mekâna sinen ruhun kaybolması metnin eleştirel içeriğini oluşturur. Tasvirler itibariyle coğrafi anlamda taşraya dâhil olan yerin "kent" olarak nitelendirilmesi eleştirinin adresini gösterir.

"Ölü" hikâyesinde de "Meydan Ortaya Çıktığında" hikâyesindeki gibi başkent savunmasına katılmış eski bir asker konu edilir. "Ölü" olan askerdir ve hikâyede ikinci bir metin olarak ölüye ait rüya parçaları bulunur. Parçalar akışı hızlandıran ve metni tamamlayan niteliktedir. Ölünün rüyasıyla ruh hala yaşamaya devam etmektedir. Ölüm rüyayı kesintiye uğratamamıştır.

Vefat eden askerin, savaştan sonra kasabaya yerleştiği ve ölümüne kadar yalnızlık içerisinde yaşadığı dile getirilir:

> "Kasabaya geleli yıllar olmuştu. Bir eve çekilmiş, kimseyle yakınlık kurmamıştı. Kimdi, neydi, kesin olarak bilen yoktu. Nereden geldiği bile kesinlikle bilinmiyordu. Başkentten geldiği, orada Devletin batmasını önlemek için savaştığı söylentiler arasındaydı. Ama Devlet batmış, büyük değişiklikler hatta değişimler olmuştu. (…) O da kalkıp bu kasabaya gelmişti. Kasabada nasıl yaşadığı, bu son yıllarını nasıl geçirdiği bilinmiyordu."[103]

[102] Sezai Karakoç, *Hikâyeler I-Meydan Ortaya Çıktığında*, Diriliş Yayınları, 9. bs., İstanbul, s. 53
[103] Sezai Karakoç, *Hikâyeler I-Meydan Ortaya Çıktığında*, Diriliş Yayınları, 9. bs., İstanbul, s. 58-59

Hikâyedeki asker merkezden taşraya geçmiş ancak kasabalıların ekmek derdine düşmesi gibi nedenlerden dolayı kimse tarafından fark edilmemiştir. Askerin cenazesi de kalabalık üzerinde açıklanamaz bir etki bırakır. Öyle ki kabir azabı ölenden önce cenazede bulunan kalabalığı basar.

Savaşı yaşamış ve daha sonra kasabaya yerleşmiş, cenazesiyle beraber kasaba halkıyla buluşabilmiş bir "ölü", mezarlık yerine götürülürken kasabaya ölümün aynası tutulmuş gibidir. Defin işlemi sırasında tabutun kapağı aralanır gibi olur ve ölümün gözleri konuşur. Kasabalılar paniğe kapılır ve ölünün gözleri büyüdükçe büyür:

> "Bu, sanki ölümün ötesinden bakan bir çift gözdü. Ölümün gözleriydi ya da belki de ölünün gözleriydi. 'Hayat boyunca yanıma yaklaşmamış bu insanlar ölünce hemen neden acaba gelirler' diye bakıyor sandılar. Tabutu mezara yerleştirenlerin geriye sıçraması, geridekilerin de göz açıp kapayıncaya kadar bu manzarayı saptamaları, kalabalıkta büyük bir paniğe sebep oldu."[104]

"Ölü" hikâyesinde bir anlamda ölü üzerinden "kasabanın dirilişi" anlatılır. Devletin ve toplumun çöküntüsünün metafizik boyutlara ulaşması eleştirilir. Tabuttan bakan gözlerin büyüyerek tüm evreni kaplayışı, güneşin kararışı ve gökyüzünün kaybolmasıyla bir mahşer gerçekliği ifade edilir.[105]

"Ziyaret" başlıklı hikâyede ise kasaba halkına ve kasabanın değişen değer yargılarına karşı vaktinden önce diriltilmiş ölülerle eleştirel bir bakış yöneltilir. Diriltilmiş olan ölüler kasabayı ziyaret ederler. Kasabaya vardıklarında karşılarında bir harabe bulurlar. Taş üstünde taş kalmamış, kasaba halkı değerli olan ne varsa götürmüştür. Ölülerin en çok şaşırdıkları ise kasaba halkının dağlardan ovalara inmesidir. Nesil değişmiş, ihtiyaçlar doğrultusunda kasaba dağlardan ovalara doğru inmiştir:

> "Baksanıza, aşağı inmişler. Işıklar yanıyor orda. Dağı terk edip aşağı inmişler.' Sonra bir sessizliğe gömüldüler. İçten içe ürperdikleri anlaşılıyordu. Ovaya, düzlüğe inmesi bir kentin, bu yeni bir şeydi. Korkutan, ürküten bir şey. 'Bizden sonrakiler Dağdan hoşlanmıyorlar galiba' diyen biri sessizliği bozdu. 'Yükseklikten hoşlanmıyorlar desene' diye karşılık verdi bir başkası. Bir üçüncüsü, bu konudaki düşüncesini: 'Onlar Dağı boşladıklarını sanıyorlar ama, kimbilir belki de Dağ onları koğmuştur' diye belirtti."[106]

---

[104] Sezai Karakoç, *Hikâyeler I-Meydan Ortaya Çıktığında*, Diriliş Yayınları, 9. bs., İstanbul, s. 61
[105] Hüseyin Su, "Diriliş Neslinin Öyküleri", Bir Uygarlık Tasarımı Olarak Diriliş, Diriliş Özel Sayısı, *Hece,* s. 73, Ocak 2003, s. 292-305
[106] Sezai Karakoç, *Hikâyeler I-Meydan Ortaya Çıktığında*, Diriliş Yayınları, 9. bs., İstanbul, s. 63

Ovaya inişi bir "düşüş" olarak gören ölülerin dikkatini ışıklar da çeker. Dağdan kasabaya baktıklarında kasabanın daha aydınlık ve daha ruhsuz olduğunu fark ederler. Bu ışıkları "kasap çengellerine asılmış hayvan gövdeleri gibi" çıplak bulurlar. Hikâyenin ilk kısımlarında kasaba olarak ifade edilen yerleşim yeri, ölüler tarafından şehir ve kent olarak ifade edilmeye başlanır. Bu noktada değişen ve dönüşen kasabanın kent olma yönündeki eğilimi sezdirilir. Ölüler, yerlerinde bulamadıkları kasabalarını ve torunlarını ovadaki yeni şehirde aramaya karar verirler.

Akşam şehre girdiklerinde şehrin görüntüsünün hüküm süren kış mevsimine benzediğini fark ederler. Sokaklar tenhadır, herkes evine çekilmiştir. Buna karşın kahvehaneleri dolu görürler. Eski mahalle kahveleri yerine çarşılarda hayallerin alınıp satıldığı oyunlar oynanan kahveler gelmiştir:

> "Herkes evine çekilmişti anlaşılan. Bununla birlikte, kahveler de doluydu. 'Burası çarşı olsa gerek' dedi bir ölü diğerlerine; 'Bizim zamanımızda bu saatte çarşılar sessiz ve karanlık olurdu.' Bir kahvenin önünde durdular. Mahalle kahvelerinin ortadan kalktığının farkına varmışlardı bu kez. Kahveler mahallelerden çarşıya göç etmişti demek ki."[107]

"Sır aşırma evleri" olarak gördükleri yeni kahvehaneleri geride bıraktıktan sonra kasabanın tek camisine doğru yönelirler ancak camii de ölü bir sessizlik içerisindedir. Kenti derhal terk etmek isterler. Hikâyede özün kayboluşu, ölülerin gözüyle gösterilir. Ruhunu yitiren sadece kasaba değil, dünyadır. Mevsimler ve hayvanlar dahi bunun farkındadır. Mekâna ruhunu veren özün kayboluşu, anlatıcı tarafından şu sözlerle ifade edilir:

> "Ölü kabuk ve zarları koparıp ata ata öze ulaşmak istiyorlardı. Fakat her işlemin sonunda soyulan zarların tükendiği noktada, özden de bir eser kalmadığını acı içinde gözlemlemek nasipleri oluyordu. Evden eve geçerek, bir evde olmazsa öbür evde kalıcı bir şey yakalama umuduyla yanıp tutuşuyorlardı."[108]

Ölüler, şehirde aranmaya değer hiçbir şeyin kalmadığını fark ederek ölümün nimet olduğunu idrak ederler. Gerçek ölülerin, ölümden sürgün şekilde yaşayan şehirdeki insanlar olduğunu ifade ederler. Metafizik bir olayla başlayan ölülerin yolculuğuyla "öz" sorununa değinilir. Mekân, kent/kasaba bağlamında hikâyenin odak noktası olur.

---

[107] Sezai Karakoç, *Hikâyeler I-Meydan Ortaya Çıktığında*, Diriliş Yayınları, 9. bs., İstanbul, s. 64
[108] Sezai Karakoç, *Hikâyeler I-Meydan Ortaya Çıktığında*, Diriliş Yayınları, 9. bs., İstanbul, s. 66

"Kartal" başlıklı hikâyede bir sabah uyandığında hayattaki en büyük gayesi güneşle selamlaşmak olan kartalın, güneşi görememesi üzerine hissettikleri anlatılır. Kartal, insanların yeryüzünden sonra gökyüzünü de kirlettiklerini düşünür. Teknik ve uygarlığın sembolü olan uçaklar, kartal için "gürültülü ve çirkin sesi olan bir insan kabuğu" gibidir.

Anlatıcı, insanın ürünü olan her şey gibi kentlere de tahammül edememektedir:

> "Tanrım, ne korkunç kokusu vardı kentlerin. Kartal bu kokuya dayanamazdı. İnsanla o kokuyu özdeşleştirmemek mümkün değildi. Ancak insanın ulaşamadığı yerler temizdi. Ve insanoğlunun ulaşamadığı gökyüzü temizdi. Ve ancak, doğan, bir dağın ucundan çıkan yakıcı güneş temizdi."[109]

Meydan Ortaya Çıktığında kitabındaki hikâyelerde taşranın öyküsü dirilişin öyküsüyle kader birliği yapar ve taşradan başlayan diriliş, yine taşranın sinesine döner. Taşra, bilhassa kasabayla hikâyelerin temel mekânlarından birisidir. Merkez ve taşra kendisini kent ve kasaba olarak iki farklı anlam dizgesiyle gösterir. Buradaki karşıtlıkta kasaba daima değerleri, özü, tabiatı temsil eder ve yozlaşmış kent/şehir karşısında konumlanır. Hikâyelerde anlatıcıların sesinde örtük bir taşra özlemi gizlidir. Kimi hikâyelerde ise taşranın geçirmekte olduğu dönüşüm savaş, ölüm gibi izlekler aracılığıyla eleştirel bir tonda ifade edilir. Sezai Karakoç, taşranın metamorfozunu da hem sosyal anlamda hem fiziki anlamda irdelemeyi ihmal etmemiştir.

[109]Sezai Karakoç, *Hikâyeler I-Meydan Ortaya Çıktığında*, Diriliş Yayınları, 9. bs., İstanbul, s. 71

2.2. **Taşradan Manzaralar**: ***Portreler***

Portreler, hikâye kişilerinin portreleri üzerine kurulmuş, insan merkezli hikâye anlayışını yansıtan öykülerden oluşur. Kitapta yer alan hikâyelerin birey merkezli olması, tematik anlamda ortak noktalarının bulunması ve "portre" olarak sunulması dikkat çekicidir. Bunun yanında *Portreler* 'de de Sezai Karakoç'un diriliş, ölüm, gelenek, eski-yeni gibi kavramlar üzerine düşünmeye devam ettiği görülür.

Hikâyelerde "hayatın anlamı", "tarih ve toplum", "madde ve ruh" konularıyla yüzleşen insan portreleri vardır. Öykülerde "anne şefkati", "gül kokusu", "nur yüzlü ihtiyarlar", "Kurban Bayramı", "Kur'an sesleri", "çocukluğun saf, temiz inancı" dirilişin habercileridir.[110]

Portreler, yazarın hikâyeciliğinde ve taşra konusunda yeni bir açılım sağlaması bakımından da önemlidir. *Meydan Ortaya Çıktığında* kitabında kent/şehir ve kasaba olarak karşımıza çıkan mekân olgusu, bu hikâyelerde daha mikro düzeyde "köy" olarak da karşımıza çıkar. "Köy" yeni bir gerçeklikle hikâyelerde kendisine yer bulur. İnsan fıtratına aykırı olarak görülen modern kent hayatına karşı doğal yaşamın ve sosyal değerlerin canlı olduğu köy üstün tutulur. Hikâye kişileri taşraya özlem duyarlar.

Portreler 'de yer alan kimi hikâyeler pastoral manzaralarla doludur. Seyahatlerle, gezilerle ve taşradan yeni simalarla hikâyeler zenginleştirilir. Köye bakış toplumcu gerçekçiliğin kalıplarının dışında, Sezai Karakoç'un şahsına münhasır edebiyat anlayışıyla gerçekleşir.

Kitabın ilk hikâyesi olan "Geç Kalan Adamın Öyküsü", "Meydan Ortaya Çıktığında" hikâyesine benzer bir şekilde "yürüyüşü" konu eder. Varlıklı bir ailenin çocuğu olan adam, babasının vasiyetini gerçekleştirmek için şehre, yaşlı ve dul bir kadına yardım etmek için gider. Hikâyede geç kalmışlık duygusu, tekrarlanan cümlelerle belirtilir. Nitekim genç adamdan önce ölüm, yaşlı kadına ulaşmıştır. Eşinin vefatından sonra yoksullaşan, kimsesiz kalan kadının kendisinden emin, tevekkül içindeki hali, ölümü karşılayış şekliyle asıl yardıma muhtaç olanın adam olduğu sezdirilir. "Uzak bir kentten" gelen adam, Karakoç'un "Meydan Ortaya Çıktığında" hikâyesindeki gibi çevreden merkeze gitmiş, her şeyin yaşanacağı o *saate* kavuşmuştur. Hikâyenin sonunda

[110] Necip Tosun, *Öykümüzün Sınır Taşları*, Dedalus Yayınları, 1.bs., İstanbul 2016, s. 291

merkezden çevreye doğru geri döndüğünde kendisini kalbinde daha önce hissetmediği kaynaşmalarla dolu hisseder.

"Geç Kalan Adam" karakteri, Allah'ın buyrukları doğrultusunda hareket edemediği için Allah'a hesap ver(eme)mekten korkmaktadır. Öznenin içinde bulunduğu ve karşılaştığı durumlar, vicdan duygusu ve Allah korkusu arasındaki ilişkiyi vurgulamaktadır.[111]

"Sade Bir Yüz" hikâyesinde varlıklı aileden gelen Mustafa Çiçekçioğlu adında bir taşra avukatının politika macerası anlatılır. Tahsilini başka bir şehirde tamamladıktan sonra doğup büyüdüğü taşra iline avukat olarak geri dönmüştür. Ellili yaşlarına gelmiş, başarısız denebilecek iş hayatıyla Mustafa Çiçekçioğlu, ailesinin politik geçmişi vesilesiyle siyasete atılır. Politikaya girmesi ise kabiliyetleriyle değil, ailesinin nüfuzunu kullanmasıyla gerçekleşir:

> "Ailenin politika yeteneği, kendi yeteneğini veya yeteneksizliğini örtüyor, istediği yönde kullanıyordu. Bu yetenek ya da gelenek, anonim, gözle görülmez bir güç gibi her yere uzanıyor, her arzuyu, her niyeti, her düşü ve her atılımı, hamur gibi yoğuruyor, sonunda kendi rengine boyuyor, kendi kanalında cıva gibi akıtıyordu. Başına gelen ufak tefek gençlik belalarını, aslında, partililerin dostluğuyla savmıştır."[112]

Mustafa Çiçekçioğlu'nun yeteneksizliğini telafi eden ailesinin nüfuzu olur. Partiye girdikten sonra avukatın işlerinde olan artış da anlatıcı tarafından ironik bir dille aktarılır:

> "Avukatlık işlerinin yavaş yavaş yola girdiğini görmek, onu bir yandan sevindiriyor, bir yandan da bu gelir artışının meşru olup olmadığı sorusu elinde olmadan kafasını kurcalıyordu. Fakültede okunanlar ne kadar teorik ve ne kadar askıntıdaydı! Parti ona uğurlu mu gelmişti, yoksa onu bir daha dönemeyeceği bir yola çekip götürmekte miydi? Başlangıçta kendisini kaygılara salan bu düşünceler, partiye bağlı köy ve kasabalardan davası olanların kendisine baş vurmaları sebebiyle bütün gününü dolduramaz olmuşlar ve kimi zaman başını kaşıyamayacak kadar onu uğraştıran işlerin hay huyu içinde kısa zamanda silinip gitmişlerdi."[113]

---

[111] Mehmet Güneş, "Hepimiz İnsanız, Ama Vicdanımız Da Var: Vicdanın Sesini 'Bi Sevmekten… Bi Ölümden…', 'Sevgili Nefret', 'Unutulan', ve 'Geç Kalan Adam'ın Öyküsü' Hikâyelerinden Dinlemek" *Turkish Studies, International Periodical for the Languages and History or Turkic Volume 12/22,* s. 377-388

[112] Sezai Karakoç, *Hikâyeler II, Portreler*, Diriliş Yayınları, 7. bs., İstanbul 2016, s. 21

[113] Sezai Karakoç, *Hikâyeler II, Portreler*, Diriliş Yayınları, 7. bs., İstanbul 2016, s. 22-23

Parti içerisinde mesai yaptıkça particilik bütün hayatına, hatta uykularına kadar sirayet eder. Politikayı meslek icabı yapmaya başladıkça zevk almaya başlar. Zaafları kullanmanın mübah olduğuna ikna olur. Merkezden gelen partililer de aynı şeyi taşradaki partililere yapmaktadırlar.

Taşrada süren particilik görünürde sosyal hayata renk katar, insanlar yılların nasıl geçtiğini anlamaz. Mustafa Çiçekçioğlu, merkezden gelen partililerin teveccühüyle milletvekili adayı yapılır. Seçim konuşmaları, vaatler ve toplantılarla geçen süreçte yeni bir kişiliğe kavuşur adeta. Gerçek yüzündeki sadeliği kaybetmeye başlar ve yeni kişiliğe bürünür:

> "O 'içteki adam', gereken yerde, gerektiği şekilde maskesini çok alışkın bir edayla, ustaca takmasını biliyordu. Kimi zaman kendisine öyle geliyordu ki, maske, doğal yüzü olmuş, yüzü de iğreti bir maske biçimini almıştı."[114]

Mustafa Çiçekçioğlu öğrencilik yıllarında öğrendiklerini unutmuş, teoriyle pratik arasındaki uçurumu kabullenmiştir. Maskesi artık doğal yüzü haline gelmiş, değer yargıları zaafa uğramıştır. Hizmetleri karşılığında bakanlık sözü verildikten sonra babasından kalan mülklerin üzerine yeni mülkler almayı ihmal etmez. Hikâyenin sonunda oğlunun kanun dışı bir eylem sonucu güvenlik güçleriyle çıkan çatışmada öldürüldüğü haberini alır. Bu haberi parti meclisinde kendisine iletilir. Bunun üzerine ironik bir şekilde içinde kendisini "Parti sağ olsun" diye haykırmaya sürükleyen bir şeyler hisseder.

Sezai Karakoç, "Sade Bir Yüz" hikâyesiyle derin bir politika ve parti eleştirine girişir. Taşrada yaşanan particilik Mustafa Çiçekçioğlu'nun portresi üzerinden aktarılır. Menfaat ilişkileri ve haksız kazançla yürütülen politikada Mustafa Çiçekçioğlu, benliğini yitirir ve okur nezdinde trajikomik bir tipleme haline gelir. "Sade Bir Yüz", Karakoç'un hikâyeleri arasında taşraya dair en somut eleştirinin yapıldığı hikâye olarak dikkat çeker.

"Tuzak ya da Son Günler" hikâyesinde entelektüel bir tip olan Halil Bey'in portresi anlatılır. Halil Bey, ilke ve prensiplerine bağlı kalıp halkla birlikte olmanın zaman zaman getirdiği mutsuzluğu ve açmaz halini yaşar. Altmışlı yaşlarına dayanmıştır ve kentte yaşamaktadır. Birlikte yaşadığı insanların arasında "düşüş" yoluyla gelmiştir. Halkın içindedir ancak halktan da bağımsız bir hayat sürmeye çalışmaktadır. Kimseyle fazla iletişime girmeden, kahveye gidip akşamları geç bir vakitte usulca evine döner.

[114] Sezai Karakoç, *Hikâyeler II-Portreler*, Diriliş Yayınları, 7. bs., İstanbul 2016, s. 24

Hayatın realitesi onu bunalttığı zamanlarda ise metafizik meselelere sığınmaktadır. Hayatın pratiği yerine soyut teorileri tercih eder.

Halil Bey, eğitim yaşamında da inandıklarıyla çevresi tarafından istenen şeyler arasında bocalamıştır. Makam ve mevkilere yanaşmayan, iç hesaplaşması yüksek bir tiptir. Bunun yanında zihnen ulaştığı seviyeyi ve ideallerini hayatının geneline yaymaktan aciz bir hayat yorgunudur. Yüksek prensiplere sahip olmasına karşın aylak bir yaşam sürmektedir. Çevresi tarafından "ekstremist" olarak tanımlanır. Öyle ki şehir gezintilerinde rastladığı insanlar balık tuttuğunda, oltanın ucunda çırpınan balığa dahi üzülüp sorumluluk hisseder. Hikâyenin sonunda ise ayırmak için girdiği bir sokak kavgasında hayatını kaybeder.

"Tuzak ya da Son Günler" hikâyesinde kent Halil Bey'in günlük yaşamı içerisinde verilir. Halil Bey bir apartman dairesinde memleketin farklı köşelerinden gelmiş, işçi, kapıcı veya başka mesleklere sahip insanlarla birlikte yaşamaktadır. Yaşadığı ve tercih ettiği yalnızlık ağır gelmeye başladığında kentin kalabalık yerlerine, her çeşitten insanın görüntüsü ve gürültüsüyle birlikte "ehli bir yalnızlık" içerisine dalar. Anlatıcı bu durumu "kent çengeli" olarak ifade eder.

Halil Bey, kasabadan kente yerleşmiştir. Güneş almayan dairesi zemin kattadır ve pencere apartman boşluğuna açılmaktadır. Bir önceki hayatına ve taşraya dair özlemini bir tabiat özlemi biçiminde anımsar. Kent ve taşra arasındaki yaşam ve motivasyon farkı dikkat çekicidir:

> "Nerdeyse bir ömür, daha doğrusu geldi geleli bu büyük şehirde doğrudan güneşe açılan ve sabahları gün doğuşunu görmeye imkan veren bir evde oturmamıştı. Çocukluğundaki o kasaba hayatı dışında hiç oturmamıştı böyle bir evde. O vakitler, tek katlı, bahçeli evler vardı kasabada. Sabahleyin kuşlar ötüşür ve güneş, dağın ucundan döne döne, adeta yaramaz bir çocuğun neşesiyle çıkardı. Erkenden kalkar, bahçelerinin yanındaki düzlükte -ki orada kasaba biter, dağ eteği ve ova başlardı-, güneşin doğuşunu, mavi kır çiçeklerine, çiğlerle, pırıl pırıl parlayan yeşil çayırlara vuruşunu seyrederdi."[115]

Büyük şehirde ne güneşin doğuşunu ne de batışını seyredebilen Halil Bey, sayısız ev değiştirmiş ve hiçbirinde çocukluğunda yaşadığı kasaba hayatındaki hissi

[115] Sezai Karakoç, *Hikâyeler II-Portreler*, Diriliş Yayınları, 7. bs., İstanbul 2016, s. 40-41

yaşayamamıştır. Bu sebeple de şehirde yaşadığı her günde "yabancı" olmaktan kurtulamaz.

"Dönüş" başlıklı hikâye kır, kasaba ve şehir üçgeninde geçer. Hasta olan babasını ziyaret etmek için şehirden kasabaya ziyarete giden bir oğul anlatılır. Hikâyede *bold* yazı stiliyle yazılan yerler ise kente ait bir başka zaman parçalarıdır. Bu kısımlar kent ve kasaba, köy arasında karşıtlıklar kurulmasına ve önermelerin daha keskin bir şekilde ortaya konmasına yardımcı olur. Hikâye, denemeye yakın üslupla yazılmış bir "düşünce hikâyesidir".

Kasabaya ziyaretinden sonra kırsala, üzüm bağlarına gider. Tatlı bir bağ yolculuğu esnasında araya "her şeyinin duygu ve düşüncelerinin bile yapay olduğu o büyük kent" girer. Kentteki adam ise bir şeyler yazabilmek için pastanenin "cilalı, pürüzsüz ve hayatsız" masalarında sipariş vermektedir. Eşzamanlı biçimde bağdaki hikâye kişisinin gölgesi taşlara vurur. Kentteki adamın ise böyle bir şansı hiç olmamıştır. "Gölgesizlik" bir metafor şeklinde kentin üzerine çökmüştür:

> "Kentte gölge yoktur. Olanı da hemen kaybolmaya eğilimlidir. Otobüste, pastahanede, evde, yüksek binalar aralığında, her yerde ve her zaman gölgen kaybolur. Durmadan gölgen kaybolur kentte. Tek kalırsın, daha doğrusu yalnız kalırsın. Gölgesiz insan eksiktir. Gölge bizi kabartır, bizi ortaya çıkarır, varlığımıza fon olur. Gölge latan hale gelmiştir büyük kentte. Bunun eksikliği, hatta utancı bilinçaltına yerleşir insanda. Gölgesizlik her an patlayacak gibidir insanda."[116]

Gölgesizlik kenti bütün yapaylığıyla zapt etmiştir. İnsan kendi gölgesine dahi yabancılaşmıştır. Hikâye kişisi bağdan kasabaya, hasta babasının yanına doğru hareket ettiğinde gökyüzünde bulutları görür ve her zamankinden başka bir gözle seyreder. Kentte duman yığını olan gökyüzü ve bulutlar, kırsalda bir anlam taşır. İnsanı çocukluk denen o mitolojiye götürür. Kırsaldan kente geçiş dahi mutlu bir rüyadan uyanmak, bir ailenin çözülüşü gibi gelir. Kentte yaşayan biri için kırsal tabiata dönüş, aslına dönüş gibidir.

Anlatıcı, insanın trajedisini silecek olanın doğu insanının bütünlenmesi olduğunu söyler. Doğu insanının bütünlenmesi ise tabiatla kucaklaşmanın sonunda gerçekleşecektir:

> "Batı insanına has parçalanma bölünme dramını doğu insanına mahsus bütünlenme, dolunlaşma yasasına çevirebilir. Belki de tabiata dönüşün, bir dinleniş, gerekli bir tatildir. İçindeki yapay

[116] Sezai Karakoç, *Hikâyeler II-Portreler*, Diriliş Yayınları, 7. bs., İstanbul 2016, s. 57

yorgunluğu gidermek için gerekli bir geri çekiliştir. Bir güç tazelenmesi, bir kısırlıktan kurtuluş, yeniden doğallaşmadır belki de…"[117]

Hikâyelerin ortak temalarından birisi olan ölüm, "Dönüş" hikâyesinde taşra ve kent arasındaki karşıtlıkta kullanılır. Anlatıcıya göre ölüm gibi büyük bir acılar dahi taşrada "tabii" şekilde yaşanır, onulması güç bir yara olsa dahi din ve tarih gibi yüce kuvvetlerle tedavi edilebilir:

"Bu acılar tabii acılardır; büyük kentin üzüntüleri gibi yüzeyden, çarpık ve sağlıksız değillerdir. Derindirler; bu yüzden, insanın kendini derleyip toparlamasına yararlar eninde sonunda. Belki şuuraltından çıkıyorlar ama hiç de cinsel iç tepilerin ya da aşağılık duygularının şuura çıkmasına benzemezler. Yüze çıkan bir metafizik gibidirler. Pusatları, hayat ve ölüm, din ve tarih gibi büyük ve yüce kuvvetlerdir."[118]

Kentte yaşayan oğulun babasının bahçesinde gördüğü incirleri yanlış yorumlaması da dikkat çekicidir. Nesil farkı ve kentte yaşamanın getirdiği özelliklerle evlat, incir ağaçlarını zenginlik gibi görmektedir. Baba ve oğul için bambaşka anlamlar içeren incir ağacı hikâyede motif olarak kullanılmıştır. İncirler ölümün işaretleridir. Yaşlı adam her eşyada ve varlıkta ölümün sedasını duymaktadır.

Hikâyede zaman mefhumu da taşra ve kent arasındaki karşıtlıklardan birisi olarak yansıtılır. Kasabada saat zamanını aşan, aşkın bir zamansızlık mevcuttur. Bu zamansızlık içerisinde taşra saatleri içten bir neşeyle geçmektedir. Doğanın ve çevrenin farkında oluş hali, sivrisinekten uzak bir bahçede duyulan su şırıltısına kadar uzanır:

"Büyük kent yüzünden çoktandır unutulmuş gerçek neşe kaplar insanın içini, kimi zaman bu taşra saatlerinde. Sıcak gün ortasında, loş perdelerin ışığı altında bir sineğin vızıldayışı işitilir. (…) Sinek ve çeşme, kuş hışırtısı ve dal sallanışı, dağ titreyişi ve bulut birikimi, dal uçlarında sallanan sarılı kırmızılı kirazlar, kayısılar, incirler, her şey, her şey birbirine bir sesleniş, soruş ve cevaplayıştır."[119]

Anlatıcı büyük şehirden arınmayı "sıla" olarak görmektedir. Bir Kevser nehri gibi içine girip yıkanılan bu suda, şehirlerde anılara üşüşen parazitler temizlenmektedir. Böylece köke ve öze dönülür, insanın gücü tazelenir. Taşra öze ve doğaya dönüşün vasıtasıdır.

[117] Sezai Karakoç, *Hikâyeler II-Portreler*, Diriliş Yayınları, 7. bs., İstanbul 2016, s. 59
[118] Sezai Karakoç, *Hikâyeler II-Portreler*, Diriliş Yayınları, 7. bs., İstanbul 2016, s. 67
[119] Sezai Karakoç, *Hikâyeler II-Portreler*, Diriliş Yayınları, 7. bs., İstanbul 2016, s.68

Babasını ziyaret eden oğulun geri dönme vakti geldiğinde içini karşı konulamaz bir yolcu ediş kaplar. "Dönüş" onun için bir yazgı gibidir. Çağın insanının hastalığı da yazgısı da kentlere gidişidir. Her şeyin akışa katılmasının şart olduğu çağda kendisi de kentin anaforuna katılmak zorundadır:

> "Ayrılma vakti gelmişti. Dönüp geri gidecekti Büyük Kente genç adam. Bu çağın yazgısı buydu. Her şey ve herkes, küçükten büyüğe, az çoğa, sadeden yoğuna, karmaşığa, doğal olandan yapma olana doğru gidiyor, kayıyor, akıyordu."[120]

"Gezi" başlıklı hikâyede tüccar bir baba ve oğlunun kırsal kesimi ziyaretleri ve burada yaşadıkları anlatılır. Anlatıcı, çocukluk döneminin bu eşsiz tecrübelerini anımsayabildiği kadarıyla anlatır. Gezide köyler, fiziki ve sosyal şartlarıyla, örf ve adetleriyle hatta efsaneleriyle aktarılır. Ortak nokta ise köylerde yaşanan yoksulluktur. Anlatıcının kasaba tüccarı olan babası, civar köylerdeki insanlarla alışveriş yapmak ve onlara yardım eli uzatmak adına bir görev icra eder gibidir.

"Gezi", Sezai Karakoç'un "Kasaba Edebiyatı" perspektifinin bir süreği ya da antitezi olarak okunabilecek, tartışılabilecek bir hikâyedir. Köylüler, Köy Enstitüsü çıkışlı yazarların köy gerçekliğinden ayrı biçimde, sır ve hikmetli *auraları* ile hikâyelerde yerini alırlar. Hikâyede çarpıcı insan manzaraları dikkat çeker. En büyük zevki hançer koleksiyonu yapmak olan, kırk yaşında olduğu halde evlenmemiş ve evlenmeme sebebi bir ifşa ile ortaya çıkan adam, kendi soylarını Abbasilere dayandıran gerçekte ise *Abbase* boyundan gelen yoksul ve okuyamamış insanlar, irade timsali olarak duran şeyhler, kolu bir bebeğinki kadar ufak kalmış ve bunun köylülerce Allah tarafından ceza olarak geldiğine inanılan adam gibi "insan manzaraları", Sezai Karakoç'a özgü realizm-naturalizm birleşimiyle açıklanabilir.[121]

Sezai Karakoç'un insan doğası içerisinde özgün ve derin olanı kavramada olan başarısı köy manzaralarını daha çarpıcı hale getirir. Bunun dışında köylerdeki sosyoekonomik durum da hikâyede geniş yer bulur. Kasabaya dahi vuran ekonomik durgunluk köylerde daha şiddetli bir yoksulluk olarak yaşanmaktadır:

---

[120] Sezai Karakoç, *Hikâyeler II-Portreler*, Diriliş Yayınları, 7. bs., İstanbul 2016, s.64
[121] Kâmil Eşfak Berki, "Sezai Karakoç'un Hikâyeleri", Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, *Hece*, s. 46/47, Ekim 2005, s. 347

> "İktisadi hayat durgunluğu bütün şiddetiyle devam ediyordu. Köylünün bir şey alacak durumu yoktu. Büyük bir sefalet vardı ve adeta satın alma gücü sıfırdı. (…) Ne satacaktık? Kimsede bir şey alacak takat yoktu ki!"[122]

Köylüler getirip sattıkları yumurta, yağ, yoğurt, buğday, odun, çalı çırpı gibi malzemeleri yok pahasına kasabalarda satarlar. Köylerdeki evlerin de durumu iç açıcı değildir. Evlerin çoğu penceresizdir, yalnızca muhtarın evinde cam vardır. Cam lükstür. Yoksulluğa rağmen köylerdeki hiyerarşinin bozulmaması, yazısız kuralların yüzlerce yıldır aynı şekilde diri kalması anlatıcıyı şaşırtır. Abbasi soyundan geldiklerine inanan köydeki yoksulluğa karşın tavır ve edalarındaki nezaket ve asalet dikkat çekicidir:

> "Abbasilerden idiler. Uzun boyluydular. Onların inancına göre, Abbasi halifeliği sona erince, kalanları buraya gelip yerleşmiş; fakirleşmişler, çiftçilik yapmışlar, ama sanki hiçbir şey değişmemiş gibi yine aynı ailelerarası saygı hiyerarşisi sürüyordu. (…) Yoksul, fakat soylu kişilerdi o köylüler. Bu bana dokunuyordu. Onlardan gördüğüm nezaket ve saygı bana dokunuyordu; kıyafetleri ve hayatlarıyla tavır ve edaları çelişiyordu."[123]

Anlatıcı için bu köyler, şehir ve eğitimin bozmadığı incelikleri bünyesinde barındırır:

> "Davranışlarında incelik seziliyordu. Köyde bir okul bile olmadığı halde bu böyleydi. Zaten hangi okul o inceliği öğretebilirdi? Ben, üniversite öğretimi dahil, hiçbir yerin eğitiminde, halkımızdaki derecesinde, bir inceliği veren bir öğretim görmedim. Bunlar, yüzyılların içinden gelen incelmiş süzülmüş geleneklerdi."[124]

Anlatıcı dağ köylerinin aşağısında arkaik bir köye rastlamıştır. Bu köyde insanlar eski zamana ait özgün kıyafetleriyle, dövmeleriyle ve hızmalarıyla farklıdır. Sıra sıra ağaçlar ve evler birbirinden ayırt edilemez. Ağaçlar, köylerdeki zamansızlığı temsil etmektedir. Köyün karanlık hatıraları ise kesik bir ağaç ve kuyudur. Aşığı olan bekar bir kadın kuyuya atılır ve kuyunun yanındaki ağaç kesilir, ev yıkılır. Kör kuyu ve kesik ağaç bir "ahlak sembolü" olarak durmaktadır. Hikâyedeki köylerin efsanelere dayalı, şehirden başka yasaları mevcuttur.

[122] Sezai Karakoç, *Hikâyeler II-Portreler*, Diriliş Yayınları, 7. bs., İstanbul 2016, s. 73
[123] Sezai Karakoç, *Hikâyeler II-Portreler*, Diriliş Yayınları, 7. bs., İstanbul 2016, s. 78
[124] Sezai Karakoç, *Hikâyeler II-Portreler*, Diriliş Yayınları, 7. bs., İstanbul 2016, s. 78

Köy gezilerinden sonra günlerdik ayrı kaldığı kasabasına hasret duyan anlatıcı geçen zamanı günler değil, aylar gibi hissetmektedir. Zaman bu hikâyede de kırsala has bir "derinlikle" akmaktadır.

"Bağbozumu" başlıklı hikâye de "Gezi" hikâyesinin anlatıcısına çok benzer bir anlatıcı tarafından anlatılır. İki hikâyede de baba, aynı meslek ve geçmişle yer alır. Hikâyenin başında taşrada kış hazırlıklarının yapıldığı "bağbozumu" anlatılır. Kasabanın en güzel aylarından birisi olan ekim ayında, üzümler toplanır; pekmez, pestil, sucuk, kış tatlıları yapılır ve küplere doldurulur. Bağbozumuyla taşra kış hazırlıklarını tamamlar. Taşrada kış, ölüm kadar ciddiye alınmaktadır.

Anlatıcı, ailesinin hayatında çok önemli bir yere sahip olan bağbozumu hikâyesini anlatmaya başlar. İlkokul yıllarında anlatıcı, babasıyla birlikte kasabalarına yakın bir köyde kiraladıkları bağlara giderler. Bu bağlar, bölgenin en verimli bağlarıdır. Kök ve dalları üzümlerle kaplı olan bağlardaki üzümler şehir bağlarındaki üzümlere göre çok daha kalitelidir. Köyün tasviri, doğal zenginlikleriyle birlikte yapılır. Köyün pastoral tablolarına, verimli topraklarına karşın kan davaları ve anlaşmazlıklar mevcuttur. Bağbozumunun yapıldığı köy bitmek bilmeyen husumetlerin mekânıdır:

> "Bir köylü gençle konuşurken ansızın kaybolur, bir müddet sonra ortaya çıkardı. Ne olduğunu sorardık. Düşmanının ordan geçtiğini, onu izlediğini, ya da ondan gizlendiğini söylerdi. Birçok hikâyeler anlatırlardı. Bu hikâyelere inanmak gerekirse köyde herkes birbirini kovalıyor, herkes birbirinden kaçıyordu. Gerekçeler çok karışıktı. İşin esasını kan davaları oluşturuyordu. Hepsi vaktiyle kimin kimi öldürdüğünü, kimin kimin öcünün alması gerektiğini, kimin henüz öcünün alınmamış olduğunu, karışık ve içinden çıkılmaz bir şecere gibi öğrenmişti."[125]

Genelde müspet özellikleriyle beraber zikredilen köy aynı zamanda "Gezi" ve "Bağbozumu" hikâyelerinde görüldüğü gibi kan davalarının ve husumetlerin de yaşandığı, düşmanlıkların filizlendiği yerlerdir. Sezai Karakoç'un taşraya dair eleştirel bakışı bu konularda yoğunlaşır.

"Bağbozumu" hikâyesinde anlatıcı babasıyla birlikte tekrar kasabalarına döner. Köydeki üzümlerden yapılan pekmezleri Adana'ya anlaştığı bir müşteriye yollayan baba, aynı müşterinin pekmezleri bir iki ay beklettikten sonra geri yollamasıyla maddi sıkıntıya girer. Köyde her işin itimatla yürüdüğü ortamda, şehre karşı verilen itimat karşılıksız kalmıştır. Evdeki kimse zaman geçtikçe bozulan pekmezlerin yüzüne bakmak istemez,

[125] Sezai Karakoç, *Hikâyeler II-Portreler*, Diriliş Yayınları, 7. bs., İstanbul 2016, s. 89

bozulan pekmezler zamanla adeta infilak ederler. Anlatıcı yıllar önce köyde yaşamış olduğu bağbozumuyla ailesinin yaşadığı "bağbozumu" arasında sembolik bir ilişki kurar:

> "O bağbozumu, aile hayatımızın bir bağbozumuna dönüşmesini somutlaştırır, sembolleştirir gözümde. Sonraki yıllarda kan davalarının mahvettiği, yok ettiği o köylerin ve bağların acı kaderlerinin hüzünlü hatırası, ailemizin sonbaharıyla birbirine geçer içimde ve o kadar güzel bir bağbozumunun nasıl olur da böyle bir melankoli ve trajedi şarabının azgın dalgalarına gömüldüğüne bir türlü akıl erdiremem."[126]

"Dağ" başlıklı hikâyede sebebini bilmediği bir nedenden ötürü dağa inzivaya çekilen adamın hikâyesi anlatılır. Hikâyede "dağ" ve "şehir" arasında karşıtlık kurulur. Mağarada yaşamaya başlayan adam için şehrin görüntüsü dikkat çekicidir:

> "Mağaranın ağzından şehir, fildişinden bir ifrit iskeleti gibi gözüküyordu. (…) Ve şehir, ta aşağılarda, bir canavar ölüsü gibi uzanmış yatıyordu."[127]

İnzivaya çekilen adamın ruhu şehirde kanamaktadır. Hayatı boyunca ne yaparsa yapsın ruh bütünlüğüne ulaşamamıştır. Dağ bir çıkış yolu olarak önünde belirir. Adam, mağarayı ruhunu doyuran bir yer olarak görmektedir. Aynaya bakmaktansa yüzyılların cilaladığı mağaranın taş duvarlarına bakmayı yeğler.

Adamın dağda gördüğü kâbuslarda da şehir vardır. Şehir, mağaradan içeri sızmaya çalışır ve iskeletiyle birlikte "uzayan bir şimşek dili" gibidir. İnzivaya çekilen adam, kışın yaklaşmasıyla birlikte bulunduğu yerden başka bir yere giderken bir dağın eteklerinde rastladığı türbeye girer ve birisiyle karşılaşır. Kendisine "Geri dön!" diyen bu ses bir kırılma noktası yaratır. Tekrar mağarasının önüne döndüğünde mağaranın taşlarla kapanmış olduğunu görür. Mağara, Ashab-ı Kehf'in sığındığı kovuk gibi gözlerden kaybolmuştur.

Dağda özüne kavuşan, benliğini bulan adam için şehir de artık bambaşka bir anlam ifade etmeye başlar. Artık şehre dönme vakti gelmiştir:

> "Dağı dolanıp mağaranın önüne geldiğinde, aşağıda şehir gerine gerine uyanan bir genç gibi geldi ona. Ayaklarının yavaş yavaş şehre inen yola doğru sürüklendiğini hissederken, yüzü kapanan mağaraya, gönlü yücelere ve ruhu ötelere dönüktü hala."[128]

---

[126] Sezai Karakoç, *Hikâyeler II-Portreler*, Diriliş Yayınları, 7. bs., İstanbul 2016, s. 92
[127] Sezai Karakoç, *Hikâyeler II-Portreler*, Diriliş Yayınları, 7. bs., İstanbul 2016, s. 93
[128] Sezai Karakoç, *Hikâyeler II-Portreler*, Diriliş Yayınları, 7. bs., İstanbul 2016, s. 98

"Dağ" hikâyesindeki kişi, şehirle barışmak ve özünü bulmak için dağa sığınır. Dağ adamın içindeki sorulara cevaptır. Taşrada geçen hikâyelerin ortak vurgusu olarak tabiat, en çetin dağlarda dahi kişiler üzerinde iyileştirici bir etki yaratır.

"Bekçi" başlıklı hikâyede ilçe statüsüne yeni geçen bir kasabada bekçinin çocuklarla yaşadığı kovalamacalar ve kasabanın zaman içindeki değişimi konu edilir. İkinci Dünya Savaşı sıralarında etrafı dağlarla çevrili "serazat" bir kasabanın ilçe olma serüveni, "küçük bir diktatör" gibi kaymakam, belediye reisi, jandarma kumandanlığı gibi görevleri üstlenen genç bir yöneticiyle başlar.

Bekçi kasabadaki statü değişikliğinden sonra, gece yarılarına kadar oynayan çocuklara müsamaha göstermekte zorlanır. Artık sorumluluk sahibi olduğu bir otorite vardır. "Kumandana" karşı olan sorumluluğu ağır basmaya başlar:

> "Bu çocuklardan birinin babası, hep dağda katırlarla beraber dolaşırdı. Ayılar ondan korkardı. Şimdi bu çocuk, geceleri nasıl olur da uslu uslu evinde otururdu. Ama kumandana bunları anlatmak mümkün değildi. Hem, artık bekçi biliyordu ki, kendisi geceleri kumandanın bir tür yetkileriyle donanmış bir ufak örneğiydi. Geceleri sokakların ve çarşının küçük diktatörü o değil miydi?"[129]

Çocuklar için olduğu kadar bekçi için de gittikçe oyun ve eğlence halini alan didişmeler, kasabaya gelen otorite sonrasında bozulur. Kasaba zamanla imar sürecine girmiş ve hızla ilerlemeye başlamıştır. Kasabada yaşayanlar da değişmiş, kasaba göç gerçeğiyle yüzleşmiştir:

> "Sonraları kasaba değişti. Hızla ilerleme oldu. Artık, kaymakam, belediye reisi, jandarma kumandanı ayrı kişilerdi. Halk da değişiyordu. Yollar yapılmıştı, geçit vermez nehre köprü kurmuştu. Kasabaya gelip gidenler, kasabadan büyük şehirlere gidip gelenler, bu değişikliği gerçekleştirmişlerdi. Okul da bu değişikliğin başlıca sebeplerinden biriydi."[130]

"Kiralık Bir Ev" başlıklı hikâyede şimdiden "öteki dünyaya ait olmuş" bir ev ve bu eve tutkuyla bağlanan yaşlı bir kadın anlatılır. Hikâyede evin temsil ettiği değerlerle Sezai Karakoç'un taşraya dair bakış açısı arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. Şehrin içinde ama şehrin zamanından sıyrılmış bu ev adeta kurtarılmış bir bölge gibidir:

> "-Ev iyidir, ama, gördüğünüz gibi, insanı zamandan koparıyor adeta. Sanki burda başka bir zaman var; atalarımızın zamanı. Bu zamanın önünde, caddelerdeki ve kentteki, o, bizi telaşla koşturan

[129] Sezai Karakoç, *Hikâyeler II-Portreler*, Diriliş Yayınları, 7. bs., İstanbul 2016, s. 113
[130] Sezai Karakoç, Hikâyeler II-*Portreler*, Diriliş Yayınları, 7. bs., İstanbul 2016, s. 115

> zaman, bütün önemini, hatta varlığını yitiriyor. Yok otobüse yetişeceğim, ah, vapuru kaçırdım! gibi o sinirlenmelerimiz, yanıp yakılmalarımız, buradan bakılınca çok tuhaf, hatta gülünç geliyor insana."[131]

Eve talip olan anlatıcı için herhangi bir ev olan bu ev, kadın için oturabileceği tek evdir. Eve talip olan anlatıcı, kadının tutkusunu ve hatta evin iradesini aşamamaktadır. Ev, en başından beri içindeki bütün yaşanmışlıklarıyla kadına ait gibidir.

Hikâyedeki "ev" sembolik olarak geleneğin direnişini ifade etmektedir. Geleneği, birikimi ve medeniyeti simgeleyen ev metaforunun, pek çok açıdan taşrayla özdeş tutulabileceği ve tıpkı taşra gibi ataların zamanından kalma zamanı yaşayan bu evin, taşranın ifade ettiği *öz* ile yakından ilişkili olduğu söylenebilir.

Hikâyedeki yaşlı kadın, şimdiden öteki dünyaya ait olmayı başarmış bu evi, geleceğine inandığı o diriliş gününe kadar koruyacaktır. Kendisi koruyamazsa hayattaki tek varlığı olarak kalan torununun koruyacağına inanmaktadır. Gelecek nesillere kalacak olan en büyük miras da diriliş ruhunu barındıran "ev" olacaktır:

> "Onlardan kalan bir tek torunum var şimdi, bana kalmış olan. Onun, böyle bir evde büyümesini istiyorum. Ve dedelerini unutmamasını. Dedelerinin ortamını unutmamasını. Ve onların ölü olmadığını öğrenmesini. Rüyalarımızda olduğu kadar hayatımızda da onların hakkı olduğunu, kudretleri olduğunu. Ve bir gün, yine onların ruhundan fışkıracak bir aydınlıkla dünyayı ışıtmasını. Ya da gelen nesle ışıtmasını…"[132]

[131] Sezai Karakoç, *Hikâyeler II-Portreler*, Diriliş Yayınları, 7. bs., İstanbul 2016, s. 124-125
[132] Sezai Karakoç, *Hikâyeler II-Portreler*, Diriliş Yayınları, 7. bs., İstanbul 2016, s. 130

3. RASİM ÖZDENÖREN'İN HİKÂYELERİNDE TAŞRA

Rasim Özdenören'in hikâyelerinin coğrafi haritası incelendiğinde, çocukluğu ve ilk gençliği Maraş ve Malatya gibi taşra şehirlerinde geçen yazarın bu bölgeyi hikâyelerinin arka planı olarak kullandığı gözlemlenir. Rasim Özdenören'in bütün hikâye kitaplarında vurgulu biçimde yer almamasına karşın taşra kavramı, daha ziyade taşra ve kent ilişkileri bağlamında ele alınır. Taşra bilhassa yazarın ilk dönem hikâye kitaplarında mekânsal bağlamda zemin işlevi görmektedir.

Bu noktada ilk hikâye kitabı olan *Hastalar ve Işıklar* (1967) kitabından itibaren, özellikle taşraya dair bakışın sosyal ve ekonomik boyutlarıyla da ortaya konulduğu *Çözülme* (1973), *Çok Sesli Bir Ölüm* (1974) ve *Çarpılmışlar* (1977) isimli hikâye kitaplarıyla taşra, Özdenören'in hikâyeciliğinde kendisini gösterir. Kırsal hayatın yansıtıldığı öykülerin yanı sıra *Denize Açılan Kapı* (1983) ve *Kuyu* (1999) gibi hikâye kitaplarında taşra, bireyin tasavvufi yolculuğunda yer yer çeşitli imajlarıyla fon olarak kullanılır.

Rasim Özdenören'in hikâyeciliğinde mekân kavramı, "atmosfer" ile iç içe biçimde kendisini ortaya koyar. Öykülerinin temel bileşenlerden birisi olan atmosferin kurulmasında mekânın ve nesnelerin tasviri önemli bir rol oynamaktadır. Mekânlar ve nesneler, hikâyenin temasını ve kullanılan izlekleri sağlamlaştıracak biçimde hikâyelerde yer alırlar.

Mekânın hem coğrafi anlamda hem de içinde yaşanılan yer anlamındaki tasviri de öyküde nihai bir hedef olmaktan ziyade içeriği zenginleştirecek bir unsur olarak şekillenir. Özellikle yazarın son dönem hikâye kitaplarında mekân olgusu giderek silikleşmiş, hikâyeler "atmosfer öyküsü" denilebilecek tarzda yazılmıştır.

Zaman ve mekân *Ansızın Yola Çıkmak* (2000), *Hışırtı* (2000) belirsizleşmeye başladıktan sonra *Toz* (2002) ile beraber neredeyse bir *yokzaman* ve *yokmekân* halini almıştır. [133] Son dönem hikâye kitaplarında yer alan öykülerde kırsal kesim, taşra

[133] Firdevs Canbaz Yumuşak, "Rasim Özdenören ve Öykücülüğü", *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 7/2 Spring*, Ankara 2012, s.1281-1299.

sahneden çekilir. Mekândan soyutlanmış öykülerle beraber kimi öykülerinde de kent olgusu, kent insanının açmazlarıyla birlikte yansıtılır.

Kent, yazarın pek çok hikâyesinde mekânı teşkil eder. Bu anlamda Rasim Özdenören için "kent öykücüsü" demek yanlış olmaz. Hikâyelerde taşrayı anlattığı durumlarda dahi kent kendisini dayatmaktadır. Kent bir yandan sonsuz imkânlar sunan özgürlük beldesi bir yandan da insanların birbirinden habersiz yaşadığı kalabalıklar mekânı olarak çizilir.[134]

Rasim Özdenören'in ilk hikâyeleri her ne kadar Maraş'ta geçse de yazarı bir şehirle özdeşleştirmek zordur. Maraş ve Malatya gibi şehirlerin yanı sıra gençliğinde ve olgunluk döneminde İstanbul ve Ankara gibi merkez şehirlerde yaşamış bir yazar olarak her iki coğrafyaya dair deneyime de sahiptir. Bu deneyim yazara gelenek, muhafazakârlık ve ilerleme bağlamında önemli düşünsel ve duygusal kazanımlar sağlamıştır. Bu kazanımları hikâyelerine taşra ve merkezlerde yaşanan insanlık halleri olarak yansıtır. Özdenören'in hikâyelerinde şehir/kent, eyleyen, etkileyen ve etkilenen olarak yer alır.

Rasim Özdenören'in hikâyelerinde "arayan adam" olarak nitelendirilebilecek tipik bir özne söz konusudur. Bu özne, ister bir taşra şehrinde isterse merkez şehirlerin birinde yaşasın daima aramakta fakat bulamamaktadır. Aile, şehir ve eşya ile genellikle örtülü bir çatışma içerisinde olan bu özneler, kendi zihinlerinde taşıdıkları ama ne olduğunu bilmedikleri derin problemlerinin baskısıyla şehrin içinde düşünür gezerler. Şehir, hemen hemen bütün öykülerde, evden sokağa, sokaktan caddelere, caddelerden alanlara uzanan bir hiyerarşi içinde huzursuz bireyin oturduğu, yürüdüğü, kaçmak istediği, içinden çıkamadığı boğan bir mekân olarak kendini duyurur.[135]

"Arayan adam" olarak konumlanan özne, bunalım ve bir tür çıkışsızlık içerisinde yaşadığı hayattan kurtulmak için kente yol alır. Taşra, Özdenören'in hikâyelerinde terk edilen ve geride bırakılan yerdir. Hikâye kişileri doğup büyüdükleri, yetiştikleri taşradan kente göç ederler. Taşrada geçen hikâyelerde göç realitesi toprağı terk eden "evlatlar" ve toprağa sahip çıkan "babalar" üzerinden şekillenir. Yazarın merceği gidenlerin olduğu kadar kalanların da üzerindedir.

---

[134] Necip Tosun, *Türk Öykücülüğünde Rasim Özdenören*, İz Yayıncılık, 2. bs., İstanbul 2017, s. 266
[135] Mehmet Narlı, "Rasim Özdenören'in Öykülerinde Şehir", Yedi Güzel Adamdan Biri, Rasim Özdenören Özel Sayısı, *Hece,* Ocak 2011, s. 224

Göç olayının ailede yarattığı değişimler, çelişkiler ve çözülmeler taşrada yaşanan sosyal değişimi yansıtan manzaralardır. Kırsal kesimde başlayan makineleşme ile beraber ortaya çıkmaya başlayan işsizlik sorunu ve ekonomik sıkıntılardan kurtulmak isteyen aile fertleri, kenti bir fırsatlar dünyası olarak görmektedir. Kent ile taşra arasındaki "uçurum" arttıkça kentin kişilerde yarattığı cazibe de artar.

Kenti hem maddi hem de manevi anlamda bir çıkış yolu olarak gören hikâye kişileri, gittikleri yerlerde de çeşitli sorunlarla karşılaşırlar. Bu anlamda hikâye kişilerinin kentle ilişkileri de trajik boyutta gerçekleşir. Kent, sokakları, caddeleri, sinemaları olan geniş bir hapishane gibidir; her yerinden korku, güvensizlik ve kabus akmaktadır. Buna rağmen özneler ve kent arasındaki trajik ilişki sürmek zorundadır. Kent hem günahı gizleyen hem de günahı çoğaltan bir yerdir.[136]

Rasim Özdenören, bireylerle kentler arasındaki "zorunlu ilişkiyi" şöyle ifade etmektedir:

> "Kent hayatı, en başında da, en sonunda da, insanın insani oluşumunun bir ifadesi olarak zuhur ediyor: insanın, kendini tabiattan yalıtmasının ifadesi olduğu gibi, insanın başka insanlarsız olamayacağının ifadesi olarak da zuhur ediyor. Öyleyse kent hayatı, insanın insani macerasının somutlaşmış halidir."[137]

"Kalanlar" için ise kent olumsuz bir bakışı ifade eder. Esasen hikâyeler de yaşadığı toprakları terk edip kente göç edenlerin eleştirisini içerir. Geride kalan aileler için kent, evlatlarını ve yakınlarını türlü hülyalarla kendilerinden koparan bir cendere gibidir. Geleneksel değerlere bağlı yaşayan taşra halkı kendi kültürlerine aksi bir yönde "kentleşme" sürecine giren şehirlere karşı şüpheyle bakmaktadır. Taşra ve kentin çatışması da söz konusu göçler üzerinden yürür.

Rasim Özdenören'in hikâyelerinde *çözülme* yalnızca bireysel planda kalmadan ekonomik ve sosyal anlamda da ortaya konur. Manadan, kutsaldan kopuşun yarattığı yabancılaşma hali, ekonomik sıkıntılarla birleşince somutlaşır ve hikâye kişileri için karamsar bir tablo ortaya çıkar. Ailelerin çözülmesi de tam bu noktada gerçekleşir.

Özdenören'in hikâyelerinde geniş bir çağrışım dünyasına sahip olan "ev" taşraya olan bakışta da işlevsel bir unsur olarak göze çarpar. "Ev" olayların geçtiği mekân, fon

[136] Mehmet Narlı, "Rasim Özdenören'in Öykülerinde Şehir", Yedi Güzel Adamdan Biri, Rasim Özdenören Özel Sayısı, *Hece,* Ocak 2011, s. 224
[137] Rasim Özdenören, *Kent İlişkileri*, İz Yay., 5. bs., İstanbul 2018, s. 90

olmaktan öte etkileyen ve etkilenen bir özne gibi, canlı bir organizma gibi tasvir edilir. Bireylerin kaderi ile evlerin kaderi arasında bir bağlantı söz konusudur.

Hikâyelerinde çoğunlukla bir bozulmuşluğu, yıkıntıyı ve çözülmeyi ele alan yazar, olayların yaşandığı, öyküye giren evleri görünüş olarak kırık dökük, eski, yıkılmaya yüz tutmuş evler olarak tasvir eder. Evler içindeki insanlarla birlikte bir eskimişliği bir yıkıntıyı temsil ederler.[138]

Rasim Özdenören 'de taşra, indirgemeci bir anlayışla yansıtılmaz. Yazar, bilinç düzeyi yüksek ve entelektüel bir bakış açısıyla yansıtmaya çalıştığı taşraya dair dikkatini Sezai Karakoç'un "Kasaba Edebiyatı" başlıklı yazısına dayandırır. Sezai Karakoç'un kasabaya dair farkındalığının kendisini etkilediğini, köyü yansıttığı öykülerde dahi entelektüel bir bakış açısı kullandığını ve bu öykülerinin "yaban öyküleri" olarak nitelendirilebileceğini belirtir.[139]

Çözülme ile birlikte Özdenören'in hikâyelerindeki temel izleklerden birisi de "ölüm" ve "ölüm ötesi" olmuştur. Ölüm konusunu dışlamadan hatta onu edebiyatının temel meselelerinden birisi haline getiren bir yazar olarak Rasim Özdenören 'de "ölüm algısı", taşraya dair hikâyelerinin de ayrılmaz bir parçasıdır. Hayatı ve bireyi yücelten modernist fikirlerin aksine taşrada ölüm hayatın her bir zerresinde kendisini hissettirir.

Hayat ve ölümün her an iç içe olduğu hikâyelerde, bireyin ölüm karşısındaki şoku, ölüme dair çağrışımları çarpıcı bir biçimde yansıtılır. Ölüm sadece muhatabını değil, aile fertlerini de etkileyen bir vaka olarak yer alır. Hikâyelerde ölüm gerçeği kolay kavranabilen bir düşünsel altyapıya sahip değildir, kahramanlar ölümü algılamada farklı tepkiler verirler ve çeşitli savrulmalar yaşarlar.

Kent hayatına göre taşrada ölümün kapladığı alanın daha fazla olması dikkat çekicidir. Kırsal kesimde yaşayan hikâye kişileri ölümle daha fazla haşır neşir olurlar. Ölüm gibi ciddi bir gerçekliğin gündelik ve basit konularla, miras davalarıyla birlikte yansıtılması taşrada ölümün kanıksanmış olduğunu gösterir. Yazarın ölüm karşısındaki edebi tavrı ilk dönem hikâye kitaplarının da temel meselesi olmuştur.

---

[138] Necip Tosun, *Türk Öykücülüğünde Rasim Özdenören*, İz Yayıncılık, 2. bs., İstanbul 2017, s. 258,
[139] Cevdet Karal-Ömer Erdem, "Rasim Özdenören'le", *Kaşgar*, S. 20, Mart-Nisan 2001, S. 135-176

Toplumsal ve kültürel değişimin bireyde ve ailede yarattığı "çözülme", "ölüm" gibi izleklerin yanı sıra "yabancılaşma" da Özdenören'in hikâyelerinde bireyin çıkışsızlığını vurgulaması açısından önemlidir. Kendisine ve ailesine yabancılaşan özneler, "toplum dışı" tavırlarını bir başkaldırı halinde dışa vururlar. Bu başkaldırılar kimi zaman öznenin kendi kendisini yitirmesine kimi zaman da bir başkasına zarar vermesine neden olur.

Taşrada geçen öykülerde ise başkaldırılara, trajik eylemlere karşı bir "kanaat duygusu" hâkimdir. Geleneksel değerlerden kopmayan taşrada, tarımla birlikte toprağı işleyen "babalar" başkaldırmadan hayatlarını sürdürürler. Arayış ve başkaldırının yönü ve hedefi kenttir. Taşra, ekonomik çözülmenin getirdiği sıkıntılarla meşguldür.

3.1. *Hastalar ve Işıklar*

Rasim Özdenören'in ilk hikâye kitabı olan *Hastalar ve Işıklar,* yazarın öykücülüğünün ortak özelliklerini yansıtan hikâyelerden oluşur. Yazar, çağrışıma ve metaforlara yaslanan anlatımıyla modern öykünün biçim sıkılığı, yoğunluk gibi unsurlarını bilinçli bir şekilde uygular. Hikâyelerin dili simgesel ve soyut bir biçimde kurulur.

Hastalar ve *Işıklar* kitabında kendisiyle ve çevresiyle sürekli bir çatışma halinde olan birey, düş ile gerçek arasında yaşamaktadır. Hikâyelerde bireyin kıstırılmış hali giderek klinik bir mecraya doğru sürüklenir. Bireyi bilincinden ziyade yaralanmış, hastalıklı ruhu yönlendirmektedir. Kimi hikâyelerde bu umutsuz tablonun dramatik bir sonla birlikte çözümlendiği gözlemlenir.[140]

Hikâyelerde toplumsal değişimin bireyin üzerinde yarattığı tahribatlar nedenleriyle değil sonuçlarıyla yansıtılır. Kolektif bir eleştiri getirmek veya meseleyi bir uygarlık krizine bağlamak yerine bireyin iç dünyasındaki çözümsüzlük hali ortaya konur. Bireyin iç dünyasıyla dış dünyanın uyuşmamasından kaynaklanan çatışma hali, hikâyelerin genelinde sarsıcı etkilerle sunulur.

"Hasta" ve "ışık" kelimeleri yazarın hikâyelerinde kullandığı başat izleklerden birisi olan "ölüme" atıf yapmaktadır. "Hasta" hikâyelerde hem fiziksel anlamda sıkıntı yaşayan bireyleri hem de çözümsüzlük içerisinde ruhsal sıkıntılar çeken hikâye kahramanlarını temsil eder. Hastalık iki boyutuyla da hikâyelerde kendisine yer bulur. "Işık" ise hikâyelerin genelinde yaygın anlamların aksine olumsuz bir bağlam içerisinde kullanılır. Hikâye kişilerinin ışığa, çözüme en yakın olduklarını hissettikleri anlar aslında çözülmeye en yakın oldukları anlardır.

Hikâyelerde mekânlar, karakterlerin iç dünyalarıyla uyumlu olmaları bakımından dikkat çekicidir. Mekânlar, bir toplumsal/kültürel ilişki aracı ve alanı değildir. Aksine bireyin sıkıntısını, yalnızlığını ve bunalımını yansıtma işlevi görürler. Dış dünyadan kopuk, içe kapalı, tedirgin, yılgın hikâye kişilerinin iç dünyalarına koşut bir şekilde kapalı, karanlık, yıkıntı içinde, iç karartıcı şekilde tasvir edilirler.[141]

---

[140] Necip Tosun, *Öykümüzün Sınır Taşları*, Dedalus Yayınları, 1.bs., İstanbul 2016, s. 371-372,
[141] Alaattin Karaca, "Öykücülüğünün İlk Döneminde Rasim Özdenören", Yedi Güzel Adamdan Biri, Rasim Özdenören Özel Sayısı, *Hece*, Ocak 2011, s. 195

Hikâyede mekân kullanımı sosyal yapı ve toplumsal ilişkiler bağlamında ele alınmamıştır. Mekân, atmosferi daha güçlü kılabilmek ve karakterlerin psikolojilerini daha iyi yansıtabilmek amacıyla tasvir edilir. Bu noktada taşra, *Hastalar ve Işıklar* kitabında soyut bir düzlemde ele alınır. Taşra sosyal, dini, kültürel ve ekonomik vurgularından soyutlanmış şekilde salt bireyin ruh halini yansıtmasıyla ayna işlevi görür.

"Ricat" başlıklı hikâyede bir geri dönüş konu edilir. Eve geri dönen anlatıcı ne evini ne de yaşadığı kasabayı eskisi gibi bulabilmiştir. Anlatıcının yıllar sonra bulduğu evle hatıralarında kalan ev bambaşkadır. Ev kendisiyle ve peyzajıyla anlatıcının sıkıntılı ruh halinde birleşerek tasvir edilir:

> "Duvarların üstü pürüzlenmiş. Bahçe duvarının orta bölümündeki taşlar da yıkılıp yığılmışlar oracığa. Bir yanlarından gür acı yeşil otlar fışkırmış ve iki metre yüksekliğindeki duvarın, tepesi boyunca, sanki bir başka tarlalardan sökülen yabanıl otlar geişigüzel buralara sepiştirilmiş. Her bir yanından fışkırıyorlar duvarın ve ev bütün bütün eski (hele bu bakımsız kalmış bahçenin ortasında yan yan duruşuyla). Büsbütün."[142]

Tabiat da evi sarıp sarmalayarak bir çember içine alır, evin âtıl manzarasına eşlik eder. Değişen sadece ev değildir. Eski güzel günlerin sokakları, içindeki insanlarla beraber değişmiştir:

> "Nerede benim sokaklarım? Kunduralarımı çarptığım taşlar? Sol baş köşesinde yüzlerini kurtlar yemiş, süngerleşmiş kalın bir mertek, oradan bel veren evin ahşap duvarına destek olsun diye dayatılmış. (Yoktu bunlar eskiden). Ve sokağım. Hangi bir yanından baksam benim değil, benim çocukluğumun değil. Koşsam bu sokak o değil. Yıllardan sonra, yorgun geçen bir yolculukla, içli davetlerle beni bekleyen evime dönüyorum. (…) Yollarda bir yabancı insanlar. Şapkaları gözlerinin üstünde, gözleri Yusuf kuyusu, ürkek, çekingen, yağmurdan kaçar halleriyle yanımdan ve bakmadan yıkıla yıkıla gidiyorlar. Buralar ne kadar geniş, ne kadar gökyüzüydü! Küçülmüşler küçülmüşler, avuç içi kadar."[143]

Taşra anlatıcının çocukluğa dair mutlu hatıralarıyla özdeşleşmiştir. Şapkaları gözlerinin üstünde, gözleri "Yusuf kuyusu" olan insanlar tarafından çalınan hatıraları, anlatıcının içinde bulunduğu çıkmazı derinleştirir. "Ben kimim?" sorusuna bir cevap bulamamaktadır. Kesin olan ise anlatıcının "ricat" sonrası bulduğu evin bıraktığı ev olmadığıdır.

---

[142] Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yay., 7. bs., İstanbul 2013, s. 13
[143] Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yay., 7. bs., İstanbul 2013, s. 13-14

"Pus" başlıklı hikâye yabancılaşmış, karamsar genç bir erkek anlatıcıyla ölümü bekleyen dedesi etrafında gelişir. "Ölüm" somut bir varlık gibi evin her bir tarafına sinmiştir. Dedenin gözleri, eve ve eşyalara değil ölüme bakmaktadır:

> "Ölüm artık evimizde hiç beklenmeyen ve her an beklenen bir tanrı misafiridir: onun ılık, ıslak, bulaşıcı havasında soluk alıyoruz. Dedemse anlamazlıktan gelir gibi görünüyor, ama içinden, karşı konulamaz bir güce boyun eğdiğini biliyor, hatta bu yüzden kibirlendiğini, bizleri küçümsediğini bile düşünebiliyorum."[144]

Ölümün çağrısını anlatıcı da duyumsamaktadır. Uzayıp giden bostanların, derelerin ve bahçelerin arasından, anlatıcının varlığının altında ezildiği "şey" ölümün kendisidir. Dede torununa son bir "armağan" vermek ister ve bir tabanca hediye eder. Tabancadan sonra anlatıcının içinde, derinlerde bir şeyler değişir ve adeta ölüme dair bir farkındalık kazanır.

Hasta dedeyi şehre tedavi için götürmek isteyen anlatıcı, isteğinin kabul edilmeyeceğinin farkındadır. Dede ölümü doğup büyüdüğü evinde, taşrada karşılayacak ve şehre gitmeyecektir. Dede, "diken üstünde" ölümü beklemektedir.

"Mani Olunmuş Adam" hikâyesinde kendisini anlamsız bir kalabalığın içinde bulan karakterin yaşadığı yabancılaşma ve kaos anlatılır. Hikâyedeki kişi topluma yabancılaşma, kendine yabancılaşma, yalnızlık ve delilik arasında gidip gelir. "Mani Olunmuş Adam" hikâyesindeki karakter bir bakıma Dostoyevski, Camus, Sartre satırlarından çıkmış gibidir.[145]

Kendisini şehrin kan ter içindeki kalabalığında bulan hikâye kişisi, geldiği yerdeki insanların aksine "anlamsız" bulduğu kalabalıkla yüzleşir. Çevrede merkeze gelen özne, şehirde aradığını bulamamıştır:

> "Durgun, içinde belirtilmeye değer herhangi bir olayın geçtiğini hatırlayamadığı, sönük ve gitgide de sönükleşeceğe benzer yaşamasının bir yerinde -karanlıklarla dolu, güçsüz, sessiz, kıpırdamayan, ha var, ha yok bir yerinde- yaşamasına yeni bir nokta arama gereğini duyduğunda, o anlamsız, kan ter içindeki kalabalığın ortasında buldu kendini. Şehrin dışındayken o kadar canlı, o kadar kendine yakın bulduğu kalabalık.. abuk subuk bir sürü yüzdü şimdi, hiç birini tanımıyordu."[146]

---

[144] Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yay., 7. bs., İstanbul 2013, s. 19
[145] Necip Tosun, *Türk Öykücülüğünde Rasim Özdenören*, İz Yayıncılık, 2. bs., İstanbul 2017, s. 116
[146] Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yay., 7. bs., İstanbul 2013, s. 29

Geride bırakıp şehre gittiği insanları anar ve nerede olduklarını sorgular. Şehre gelmişti ancak "onlar" artık uzaktadır. Şehrin dışındayken çekim kuvveti duyduğu insanlara şehrin tam ortasına geldiğinde yabancılaşan karakter, "deli" muamelesiyle bir mağaza sahibi tarafından kovalanır. Şehir ve insanlar onu bir anafor gibi yutmak ister. Kendisini hiç var saymamış kalabalıktan kaçmaktan başka çaresi kalmaz:

> "Ama o, hemen hemen yuvarlanarak, bükülerek kaçıyordu, daha doğrusu üstüne üstüne yürüyordu her şeyi yutan bir girdabın, kendisini hiçbir zaman varsaymamış kalabalıkların. Yalnız peşinde aralıksız bağıran, önünde, ardında, her yanında, eşyadan fışkıran saydam, öldürücü, tedirgin edici, yaralayacak kadar yumuşak o sesi duyuyordu."[147]

Kendi yalnızlığına çekilmiş bir bireyin "yok oluşuna" giden süreci konu eden "Profil" başlıklı hikâyede taşra imajları tren yolculuklarıyla hikâyeye taşınır. "Ya onarılmakta olan ya da yeniden yapılan birtakım yapılar" görünümü büsbütün düzensizleştirmektedir. Taşra kimi zaman da step ortasında bir istasyonla yansıtılır.

"Yıkıntı" hikâyesinde de taşraya dair görüntüler düzensizlikle ve atıllıkla birlikte ifade edilir. Şehrin ovaya karıştığı yerlerde temelsiz, duvarsız "göçmen evleri" dikkati çekmektedir.

Kitapta bulunan hikâyelerin geneline sirayet etmiş olan ölüm teması, "Eskiyen" başlıklı hikâyede mekânla ve nesnelerle bağ kurmaktadır. Hikâyede anlatıcının ölmekte olan babası ve yeni doğacak bir torunla ölüm ve yaşama dair denge vurgulanır. Ölüm ise bütün mekânı kuşatan bir atmosfer halinde eve varacağı zamanı beklemektedir:

> "Tahtalar yamru yumru gıcırdayıp duruyor. Bir gün yıkılacak bu ev. Yıkılacak bir gün. Her şeyle birlikte bilinmez bir yöne doğru koşar adım gidiyoruz."[148]

"Pus", "Kan Otları", "Yıkıntı", "Tutuk", "Eskiyen" gibi hikâyelerde olayın ana mekânı olan "ev", bir yıkıntının sembolüdür. Ölüme dair çağrışımlarıyla eve yüklenen anlamla bireylerin kaderi arasında paralellik vardır. Evler de yıkılmış veya yıkılmakta, terk edilmiş ve bakımsız görünümdedir. "Temelinden insafsız bir kazmayla sallanan" evler, içlerindeki eşyalarla birlikte ölümün cisimleşmiş halleri gibidir.

---

[147] Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yay., 7. bs., İstanbul 2013, s. 31-32
[148] Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, İz Yay., 7. bs., İstanbul 2013, s. 65

*Hastalar ve Işıklar'*da taşra, bireylerin çıkmazları aracılığıyla hikâyelerin parçası haline gelir. Eve dönenlerin, kentte umduğunu bulamayanların, ölümü taşrada karşılamak isteyenlerin ve yaşadığı mekâna "ölümün perdesi" altında bakan bireylerin çıkmazları bir şekilde taşrada başlar veya sona erer.

Dönemin varoluşçu felsefesinden de izler barındıran hikâyelerde tedirgin ve çevresiyle uyuşamayan kahramanlar, yazarın daha sonra yazacağı hikâye kitaplarında kendilerini çıkışsızlığa iten sosyal ve ekonomik nedenlerle birlikte ele alınmaya başlanır.

3.2. *Çözülme*

Rasim Özdenören'in ikinci hikâye kitabı olan *Çözülme,* hayatla ve çevresiyle sağlıklı iletişim kuramayan bireylerin çıkmazlarını sosyal ve ekonomik etkileriyle birlikte ele alması bakımından dikkat çekicidir. *Hastalar ve Işıklar* kitabında "birey" planında kalan yabancılaşma ve arayış duygusunun "aile" planına genişlemesiyle diğer aile fertleri de hikâyenin konusu haline getirilir. Bireyden aileye, aileden topluma doğru yayılan "çözülme" hali kaotik aile portreleriyle yansıtılır.

Toplumu ve aileyi ayakta tutan moral unsurlarının çökmesiyle toplumun bir prototipi olan "aile" ve "aile değerleri" aşınmaya başlamış, ekonomik sıkıntılar ve yoksullukla birlikte aileler dağılmanın eşiğine gelmiştir. *Çözülme,* bu değerlerin aşınmasını ve ailelerin dağılmasını yazarın edebi anlayışıyla ortaya koymaktadır.

Çözülme ile birlikte göç ve göçün yarattığı çelişkiler Rasim Özdenören'in hikâyeciliğinin konusu haline gelir. Çözülmeyi doğuran yabancılaşma, manevi değerlerden kopuş, bireyselleşme gibi etkenlerin yanı sıra "göç" de somut bir gerçeklik olarak bireyde ve ailede yarattığı etkilerle işlenir.

Taşra da kimi zaman göç gerçeğiyle kimi zaman "ölüm" izleğinin içerisinde hikâyelerde işlenir. Yazarın "aile" konusunda taşra ve kent arasında bir ara form şeklinde beliren kentin yoksul mahalleleri, gecekondular, gelir düzeyi düşük yerleşim yerleri "aile" için âdeta bir laboratuvar işlevi görür.

Kitapta bulunan dört hikâyenin ilki olan "Ölünün Odaları", yazarın ilk kitabı *Hastalar ve Işıklar* çizgisini sürdürür. Hikâyede anne sevgisinden mahrum büyümüş bir oğulun, babasını kaybetmesinin ardından yaşadığı sıkıntı konu edilir. Yazar, "ölüm" olayını insanın çeşitli psikolojik durumlarıyla birlikte bir zemine oturtmaya çalışmaktadır. "Ölünün Odaları", *Hastalar ve Işıklar'*da bulunan öykülere göre "ölüm" olayını kamusallaştırması bakımından ayrıksı bir noktada durur. Hikâye kişisi İdris, yaşadığı acıyla birlikte kentin en işlek yerlerinde tanıdığı insanlarla karşılaşır, başsağlığı dileklerini şaşkın bir şekilde karşılar. Sinema önünde biriken kalabalıklar, çocuklar, erkekler, kadınlar, çiftler, aileler, satıcılar, karaborsacılar, yankesiciler bütün kent kalabalıklarıyla İdris'in üzerine kasvet çökertirler. Hepsi bir örnek yüzler ölümün farkında olmadan kenti yaşarlar. Kent, hikâyede ölümden münezzeh bir mekân gibidir. İdris'in babasının ölümüyle içine düştüğü yalnızlıkla kentin işlek kalabalığı arasında bir

karşıtlık kurulur. Ölümü dışlayan, yaşamı ve hareketi yücelten modern kent hayatı İdris'in duyduğu acıya kayıtsızdır.

Çocuk yaşlarında annesini kaybetmiş olan İdris, babasının ölümüyle birlikte ölüm gerçeği karşısında şok halindedir. Kentten eve döndüğünde babasının odasında bulunan ilaç şişeleri, babasının vesikalık fotoğrafı ve bütün ev, İdris'e hayatta kalmış tek varlığı olan babasının kaybını hatırlatmaktadır. İdris, ilaç şişeleriyle kendisini kovalayan adamları, kendi midesini ellerinde sallayan babasını sanrılar şeklinde görmektedir. Okuduğu kitaplardan satırlar hatırına gelir. Kavraması güç bir hüzün hem kendi üstüne hem de evin üzerine çökmüştür. Bütün varlığı babasıyla sarılmış İdris, hikâyenin sonunda babasına ait kentteki dükkânı açmak için anahtarını çevirir ve yeni bir hayata fiilen ilk adımını atar.

Özdenören'in hikâyelerinde başat izleklerden birisi olan "ölüm", kent hayatında dışlanır. Hikâye kişisi acısını evinin içerisinde, taşrada yaşamaktadır. Kendi taşrasına çekilen özne, babasının kendisini izlediğini hisseder. Sanrılar, hatıralar, bilincin en saf halleri insanın taşrası olan evdedir. Hikâyenin gerçeküstü yaklaşımla ele alınmış bölümleri de evin içerisinde geçmektedir. Sembolik bir anlatım şekliyle İdris'in babası üzerinden ölüm ötesi ve ahiret düşüncesine atıflar yapılır.

"Şimdi Çok Uzaklarda" kente göçen bir ailenin hikâyesidir. Büyük umutlarla kente göç eden Yakup ve karısının yolculuğuyla insanı özgür kılanın ne olduğu sorgulanır. Yakup, kendi ayakları üzerinde durmak ve iç güveysi konumundan kurtulmak için kayınpederinin yaşadığı evden ayrılıp kente göç etmek ister. Aynı zamanda iş ortağı olan kayınpeder ve damat arasındaki ilişki, Yakup'a kendisini boyunduruk altında hissettirir. Kente göçle birlikte özgürlüğe kavuşacağını düşünür. Karısını güçlükle ikna ederek bir kamyon eşya ile birlikte kente göçerler.

Yakup'un hayalleri kendisini özgürleştirecek ve zenginleştirecek olan kente sürüklemektedir. Taşrada yerleşik olan sıkı aile bağları, özgürlüğü kısıtlayan bağlardır. Yakup bağlarından kurtulmak ve kentte yeni bir yaşam kurmak istemektedir:

> "Güzel olacak, diyordu Yakup, her şey güzel olacak. Bir manav dükkanı açacağım kentte. Kendi başımıza.. kimseye yük olmadan.. belki paramız bile olacak.. kendi paramız.. bayramda hediye

göndeririz ananlara. Babana bir çift ayakkabı göndereceğim, gömlek bile alacağım. Sana da ne istersen alacağız. Kendi başımıza buyruk. Çok iyi yaşayacağız anlıyor musun?"[149]

Yakup'un isteğine ve şevkine rağmen karısı ve karısının ailesi durumdan hiç hoşnut değillerdir. Yakup'un karısı yolda sürekli "kıraç yamaçlara" bakıp durmaktadır. Karısı "iyi olacak hayatı" istememektedir. Yakup, düzenli bir işi olmayan, "basit" bir adam olmasına rağmen kentin tek çözüm yolu olduğu kanısındadır.

Çocukları olan, kentte nispi bir rahatlamayla işleri yoluna koymaya başlayan çift için hayat normale dönmeye başlar. Her şeye rağmen kentin normali karısını tatmin etmemektedir. Yakup'un karısı içinde sıla hasreti duymaya devam eder:

"Karısı yüzükoyun dönmüş, hıçkırıkları arasında: 'Ben istemedim, ben istemedim.. iki ateş arasında bıraktın beni…' diyor, küçücük yumruklarıyla çarşafı sıkıyordu. Yakup iyiye, sükunete işaret saydığı bu ağlamadan, tuhaf, hoş bir duyguya kapılıyor, ona ses çıkarmıyor: 'İyi olacaksın yavrum.. her şey çok iyi olacak.' diyor, parmaklarını, kadının sarsılan omuzlarına dokunduruyordu."[150]

Taşradan kopuş yabancılaşmayı beraberinde getirmiş, uyumsuzluk göçün doğal bir sonucu olarak belirmiştir. Yakup'un özgürlüğünü ve ekonomik refahını kazanmak için çıkmış olduğu bu yolculuğun sonu karısının mutsuzluğuyla sonuçlanır. Baba ocağını temsilen taşranın ve metropol hayatının getirdiği zıtlık hali, aileyi çıkmazda bırakmıştır.

"Aile" başlıklı hikâyede kasabada yaşayan sekiz kişilik geniş ailenin bir günü anlatılır. Hikâyenin temel izleği olan "zaman", kasaba hayatına, eşyaya ve insanlara tam anlamıyla hükmetmektedir. Zamanın kaçınılmaz etkisi hikâyenin her detayında kendisini hissettirir. İnsanlar ve eşya zaman karşısında eskimekten ve çürümekten kurtulamamaktadır.

Zamanın eskittiği ve tabiatın da zamanla birlikte içine almaya başladığı "ahşap ev", bir taş yığını görünümünü almaya başlamıştır. Kiremitleri yosun tutmuş, duvarları kamburlaşmış, tahtaları çürümüştür. Evin içinde, ev sakinlerinin dışında başka bir hayat sürülmektedir:

[149] Rasim Özdenören, *Çözülme*, İz Yay., 13. bs., İstanbul 2019, s. 19
[150] Rasim Özdenören, *Çözülme*, İz Yay., 13. bs., İstanbul 2019, s. 26

"Taşların arasından çimenler bitmiştir. Tavanın tahtaları kararmıştır. Kirişleri kurtlar yemiş, çürütmüştür. Tavan arasında, özellikle geceleri, fare ve gelincik koşuşmaları işitilir. Farelerin evi talan etmesini gelincikler önler. Gelinciklerin gündüzleri nerde yaşadıklarını kimse bilmez."[151]

Tabiat selleriyle, rüzgârıyla kasaba ve evler üzerinde tam bir hâkimiyete sahiptir. Evin görüş açısında "kara yeşil renk servilerin olduğu kasabanın yüzlerce yıllık mezarlığı" vardır. Ev, ölümün çıplak gerçeğiyle göz göze yaşamaktadır.

Söz konusu taşra kasabasının sakinleri mütevekkil ve yorgun bireylerdir. Ağaçları dahi eski olan kasabanın rutinine ise tam bir sükûnet hâkimdir:

"Bu evlerde çoğunlukla yaşlı, dul kadınlar yaşamaktadır. Yoksul insanlar soluk almaktadır. Yakınmasız, razı, mütevekkil. Birbirinin gereksinimlerine karşılık veren. (…) Marttan korkulmaktadır. Komşularda toplanılmaktadır. Vaka denilen şey, çok az olmaktadır. Komşunun evine uzak bir akrabanın konuk gelişi önemli sayılmaktadır. Gelen konuğun bir sepet yemiş hediye etmesi daha da önemlidir. Konuşulacak şeyler bunlardır. Bir doğum, evlenme, ölüm, yakın kasabalara yapılan ziyaretler… Çamaşır günleri, pınarın suyunun kesilmesi…"[152]

Kasabada akşam ve gece, insanların ve nesnelerin üzerine geniş bir örtü çekmektedir. Gece vakitleri kasabaya hiçbir yabancının gelmesinin beklenmediği saatlerdir:

"Kasabada gece, bir çöl gecesi gibi hışırdamaktadır. Çöl yeli kumları süpürüyorsa, burada yel, geceyi savurmaktadır. Her sokak, her ev, her bostan, mezar taşları, tozlu ağaçlar bu geceden pay çıkarmaktadır. Esen yel, boyuna bir şeyleri alıp kaçırmaktadır. Duyulmaz hışırtılarla bir şeyler çökmekte, eskimektedir. Gece, durmaz dinlenmez bir gecedir. Uyumayı, uyanmayı bilmemektedir. Geç vakitte bir adam, kasabada, geceye açıldı mı, o adam çıldırmıştır. (…) Kasabada gece uzun ve derin bir soluktur. Bir iç çekmesidir. Zayıflıktan doğan bir baş dönmesi gibi bir şeydir."[153]

Kasabada zaman, "acıma bilmez çarklarıyla" her gün bir şeyleri silip süpürerek dönüp durmaktadır. Zamanın her geçişiyle kasabada bir şeyler unutulur, yok olur. Taşrada zaman, hem yeni bir yaşamın şartlarını ve varlığını hem de kaybolan bir geleneğin ve yaşayışın izlerini sezdirir. Anlatıcı için zaman, "gaddarlıkla merhametin ortaklığıdır."

Kasabadaki hayat gibi, "ahşap ev" gibi zamanın hoyratlığı altında ezilen yaşlı ve yorgun ev halkı, "sabrın ve tevekkülün yemişli bahçeleri" içerisinde zamana karşı

[151] Rasim Özdenören, *Çözülme*, İz Yay., 13. bs., İstanbul 2019, s. 28
[152] Rasim Özdenören, *Çözülme,* İz Yay., 13. bs., İstanbul 2019, s. 28
[153] Rasim Özdenören, *Çözülme*, İz Yay., 13. bs., İstanbul 2019, s. 32

usanmadan beklemeye devam ederler. Beklemek taşrada zamana karşı verilen en uysal cevaptır. Hikâyedeki iki dul gelin de talihlerine ve başlarından geçenlere karşı isyan etmezler, yakınmak ömrün bir parçasını boşa harcamak gibi gelir. Bu katlanış hali evin içerisine "yavaşlığın ve durgunluğun sarsılmaz bağlarını" örmektedir. Eşyaya, havaya sinen bir durgunluk yayılmaktadır.

Evin en yaşlı üyesi doksan yaşlarında büyükanne, iki dul gelini, bir oğlu ve iki kızıyla birlikte yaşar. Genç kızlığında beri okumaya büyük tutkusu olan yaşlı kadın, artık yakınlarını bile tanıyamamaktadır. Her şeye rağmen gözleri hala görmekte ve Muhammediye'yi, Ahmediye'yi yanından ayırmamaktadır. Zaman, evin içerisindeki her birey üzerinde yıpratıcı etkiler bırakır. Tevekkül ve sabır zamana karşı yenilmekten kurtulamamaktadır:

> "…bir toprak kurdu bir evin temelini kemirmekte, ahşap bir ev bir zaman parçasında eriye eriye yitmekte, teslim olmaktadır. Tahtalarının daha çok kararması için fırsat kalmamıştır."[154]

"Aile" hikâyesinde bireyler yeniliklere, değişimlere ayak uyduramamış ve tıpkı içinde yaşadıkları ahşap evin kaderi gibi bir yok oluşa doğru sürüklenmektedir. Öykü, tasvirin gücünün öyküde nasıl önlemli bir anlatım imkânı haline gelebileceğini parlak bir örneği olarak yazılmıştır.[155] "Aile" hikâyesinde taşrada zaman manevi ve derin bir boyut taşımaz; zamanın kendisi, eskimeye yüz tutmuş kültürü ve insanları bir afet gibi yakalamaktadır. Zaman, ağır çekimli bir *çözülme* gibidir.

"Çözülme" başlıklı hikâyede aralarındaki manevi bağı yitirmiş ailenin dağılması konu edilir. Hikâyenin başkişisi Kerim, işlemediği bir suçtan cinayet aletinin kendisine ait olması nedeniyle tutuklanır. Kumar oynamak için arkadaşlarıyla birlikte şehrin dışındaki bir kumarhaneye giderler. Dönüşleri esnasında kaybettiği parayı geri almak isteyen Kerim'in arkadaşı, bir arabacıyı öldürünce Kerim de cinayetin faillerinden birisi haline gelir. Ailenin dağılması ise Kerim'in tutuklanma işlemi esnasında babasının ölümüyle beraber geri dönülemez bir şekilde gerçekleşir.

Hikâyenin teması "baba oğul çatışması" üzerinden yürümektedir. Geçmişte yaşadığı sevgisizlik, şiddet ve öfke nedeniyle babasına nefrete yakın hisler duyan oğul, ağır hastalık geçiren babasından intikamını almakta zorlanır. Babasının düşkün hali,

---

[154] Rasim Özdenören, *Çözülme*, İz Yay., 13. bs., İstanbul 2019, s. 42
[155] Necip Tosun, *Türk Öykücülüğünde Rasim Özdenören*, İz Yayıncılık, 2. bs., İstanbul 2017, s. 126

"ölümü bekleyen yüzü" oğulun arzu ettiği intikamı baltalamaktadır. Kerim, akıl sağlığı bozuk olan kız kardeş Keriman, anne ve hasta babayla evin ekonomik durumu da seneler geçtikçe, babanın müsrifliği dolayısıyla gittikçe kötüleşmiştir. Kerim, ekonomik durumlarından ötürü de babasını suçlamaktadır. Babasının vaktiyle geniş toprakları, bağları, bahçeleri, zeytinlikleri harcayıp kolayca elden çıkarttığını düşünür.

Rasim Özdenören'in ekonomik zorlukların baskın geldiği, taşrada ya da şehrin taşrasında geçen hikâyelerinin çoğunda baba karakterleri, "baba oğul ilişkisi" içerisinde olumsuz ve yer yer suçlu bir şekilde tasvir edilir. Menfi özelliklere sahip olan baba karakterlerin çoğunlukla hasta ve ölümün eşiğinde olmaları dikkat çekicidir. Bu hasta babalara anneler çocuk gibi bakarlar.[156] "Çözülme" başlıklı hikâyede de "baba figürü" oğul tarafından ailenin dağılmasının baş müsebbibi olarak görülür. Kerim, babasının kendisini dövdüğü gibi kız kardeşini dövmüş olmasından gizli bir utanç duyar. Oğulun en büyük korkularından birisi babasıyla özdeşleşmektir.

Hikâyede Kerim'in ailesinin oturduğu evin yer aldığı bölge, şehrin taşrasında bulunur. Sınıfsal ve kültürel bir ayrımla taşrada kalanlar çözülmeye mahkûm edilmiş gibidirler. Hikâyede işlemediği bir cinayet yüzünden hüküm giyecek olan Kerim'in durumuyla şehrin kendi taşrasına bakışı arasında bir paralellik söz konusudur. Şehir için de "suçlu" daima bellidir. Taşra, şehrin gözünde kimi zaman küçümsenir kimi zaman da mahkûm edilir:

> "Kalenin dibi, arka taraflarında kerpiç ev yığınlarıyla doludur. Evler öyle gelişigüzel yapılmış, öyle düzensiz yapılmıştır ki, buraya yukardan bakan biri, bütün bu evleri tek bir ev veya bir toprak yığını sanabilir. Sokaklar dar ve düzensizdir. Şurda burda herhangi bir zenginin hayrat olarak yaptırdığı bir çeşmenin suyu havuzundan taşmış, sokağın o bölümünü çamura belemiştir. Evler genellikle avlulu ve iki katlıdır. Burada herkes birbirini tanır, sokağın bir başında geçen olay, anında öbür başında duyulur. Şehrin önür mahallelerinde yaşayanlar, burada yaşayanlara küçümseyerek akar ve herhangi bir davranışından dolayı birini kınamak istedikleri zaman 'Kale dibinden mi geldin, be adam?' derler."[157]

"Çözülme", ekonomik sıkıntılar, yoksulluk, baba oğul çatışması, Kerim'in tutuklanması, babanın ölümü ve annenin cinnetiyle bir ailenin tükenişini anlatır. *Çözülme* 'de yer alan diğer hikâyelerin aksine bu hikâyede olaylar çarpıcı bir şekilde sıralanır.

[156] Alpay Doğan Yıldız, "Rasim Özdenören'in Hikâyelerinde Üç Mesele", *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, s. 1, 2010, s. 21-44
[157] Rasim Özdenören, *Çözülme*, İz Yay., 13. bs., İstanbul 2019, s. 89

Atmosferden ziyade “olaylar” ön plana konulmuştur. Hikâyede görülen “suç, günah, ceza” gibi izlekler ise Özdenören’in daha sonraki hikâyelerinde taşraya bakışın işaret fişekleri olacaktır.

3.3. *Çok Sesli Bir Ölüm*

Özdenören'in üçüncü hikâye kitabı olan *Çok Sesli Bir Ölüm,* bireyin bilinçaltı boyutunu ruhsal çözümlemelerle ve çeşitli insanlık trajedileriyle birlikte yansıtan hikâyelerden oluşur. *Çözülme* 'de yer alan nesiller arası iletişimsizlik sorunu, *Çok Sesli Bir Ölüm* içerisinde yer alan hikâyelerde göçün yarattığı olumsuz sonuçlarla beraber genişletilerek yansıtılır.

"Suç" bir izlek olarak vurgulu bir şekilde hikâyelerde yerini almaya devam eder. Suçu doğuran etkenler arasında ekonomik sıkıntılar, yoksulluk gibi maddi unsurlar vardır. Maddi yetersizliklerin yanı sıra ailelerin, "ölüm", "hastalık" gibi dertler karşısında verdiği çetin mücadele de hikâyelerin konusudur. Adalet ve adaletin nasıl sağlanması gerektiği sorunu ise hikâyelerde yer alan bütün trajedilerin arkasındaki temel açmazdır.

Çok Sesli Bir Ölüm 'ün yazarın hikâyeciliğinde yeni bir soluk olması dikkat çekicidir. *Hastalar ve Işıklar* 'dan itibaren bireylerin psikolojik durumlarına denk düşecek şekilde kapalı ve kasvetli mekânlar seçilmesi, bu hikâyelerde tam tersi yönde bireylerin dış dünyayla olan ilişkilerinin artmasıyla değişir. Evin içine kapanmak yerine dış dünyaya açılan hikâye kişileri, yoksulluğa ve çaresizliğe karşı pasif ya da aktif bir şekilde mücadele etmeyi seçerler. Anadolu insanının coğrafyayla olan mücadelesi her hikâyede kendisini hissettirir.

Kitapta yer alan hikâyelerde mekân kavramı taşraya doğru genişlemiştir. Hikâyeler mezraya, köye, kasabaya, kentin kenar mahallelerine doğru açılmıştır. Hikâye kişileri bir odaya kapanmadan doğada, güneşin ve yağmurun altında, tarlada, dağda-bayırda, sokaktadırlar. Dış dünyaya açılmayla beraber hikâyelerde doğa betimlemeleri de artmıştır. Doğa ve mekân betimlemelerinin işlevi hikâyelerdeki yoksulluğu ve çaresizliği vurgulamaktır.[158]

Rasim Özdenören, dönemin köy edebiyatının emek-sömürü odaklı bakış açısının dışında, sınıfsal ve "angaje" bir edebi anlayışa girişmeden köye ve taşraya yönelir. Yazar, *Çok Sesli Bir Ölüm'*de köy gerçekliğini modern öykünün imkânları içerisinde köy ve köylünün yaşadığı bireysel dramları, sosyal ve toplumsal değişimleri işlemiştir. Hikâyelerdeki karakterler inandırıcı, yaslandığı gerçeklik ise Anadolu topraklarının

[158] Alaattin Karaca, "Öykücülüğünün İlk Döneminde Rasim Özdenören", Yedi Güzel Adamdan Biri, Rasim Özdenören Özel Sayısı, *Hece,* Ocak 2011, s. 195

gerçekliğidir. Sahici karakterler, ideolojik bir temsilden çok kendi gerçekliği içerisinde çizilirler. Acıların ve dramların melodrama dönüşmeden kırsal kesimden insanlarla temsil edilmesi etkiyi derinleştirir.[159]

Kitaba adını veren "Çok Sesli Bir Ölüm" başlıklı hikâyede hasta ve ölmek üzere olan babasını kurtarmak isteyen Kamber'in yaşadığı trajedi ve çaresizlik anlatılır. Kamber'in babasını tedavi için kente götürmekten başka çaresi yoktur. Yirmi beş kilometrelik yaklaşık beş saat sürecek bir yolculuk için yorgun ve güçsüz beygiriyle yola çıkar. Sonu ölümle sonuçlanacak olan bu yolculuğun tek hedefi kenttir.

Aile, "M" ilinin bir köyüne bağlı hem köyden hem kentten uzakta etrafı dağlarla çevrili bir mezrada yaşamaktadır. Mezranın kente bağlantısı yoktur. Mevsimlerin tam bir tahakkümü altında bulunan mezra, kış aylarında dünyaya kapanır. "Soğuğun, kurağın kavurduğu gülmeye alışmamış, buruşuk yüzler" bahara erene kadar acımasız soğuklara katlanmak zorundadır. Anlatıcı, doğanın çetin şartlarına rağmen insanların bu mezrada yaşama isteklerini ironik bir şekilde yansıtır:

> "Altı-yedi evli mezraydı burası. Bütün nüfusu da topu topu yirmi kişiye ulaşıyordu. Yaşamak için niye burayı seçtiklerini kimse bilemezdi, belki şu dağın ardı daha elverişli toprak, yani daha elverişli bir hayat vaat ediyorken, niye bu taşlı dağların arasında böylesine verimsiz bir kovuk seçilmişti bilinmezdi, kendilerine daha uygun bir yer gösterilse bile buradan katiyen ayrılmak istemezlerdi."[160]

Neredeyse hiçbir ticari faaliyetin olmadığı mezrada paraya da gerek kalmamaktadır. Kış mevsiminin hazırlıkları daha yaz aylarından başlamaktadır fakat yaz ayları da kuraklık dayanılmaz boyutlara ulaşır. Toprak suya doymak bilmez. Güneş "ölümcül ısısını" yaymaktadır. Hikâyede tabiat, çetin şartlarıyla insanlar için hayat memat meselesi olarak ele alınır. Nitekim Kamber'in babası Şehmuz da tabiatın şartlarına karşı koyabilmek için çalışmak zorundadır. Bir gün bostanda çalıştığı sırada kalbinde ağrı hisseder. Kamber'in ve ailesinin yaşayacağı kırılma noktası da bu rahatsızlık sonrası gerçekleşir.

Bakaç Ali adında bir şifacı, daha önce hiç kente gitmemiş Kamber'e tedavi için babasını kente götürmesini salık verir. Kamber, kilometrelerce yolu "semerin üstünde

[159] Necip Tosun, *Türk Öykücülüğünde Rasim Özdenören*, İz Yayıncılık, 2. bs., İstanbul 2017, S. 126
[160] Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm*, İz Yay., 12. bs., İstanbul 2019, s. 7

cansız bir madde gibi sarsılan" babasını beygirin sırtına bağlayarak gitmek zorundadır. Üstelik kentte ne yapacağına dair de bir fikri yoktur:

> "Kamber, hiçbir şey düşünemiyordu. Kente varınca da ne yapacağını açık, kesin biçimde bilemiyordu. Kendisine birilerinin yol göstereceğini, yardım edeceğini sanıyordu. İçine anlaşılmaz bir gariplik duygusu, anlayamadığı bir korku çökmüştü."[161]

Kamber'in duyduğu anlaşılmaz hisler kente karşı yaşadığı gariplik duygusudur. Kamber'in mezradan kente gidişi esnasında ulaşım adeta imkânsız gibidir. Jandarma da yolda gördüğü Kamber'i geri dönmesi konusunda uyarır. Dış dünyadan bu denli kopuk bir mezradan saatlerce uzaklıktaki bir kente, hasta babanın taşınması kent ve taşra arasındaki karşıtlığı artırmaktadır. Kamber babasıyla birlikte yol aldıkça gördüğü otomobillerin gürültüsüne yetişememektedir:

> "Şose, uzaktan görünmüştü. Geçen otomobillerin gürültüsü bütün ovayı inletiyordu. Öyle hızlı kaçıyorlardı ki, Kamber, daha başını kaldırıp bakmaya fırsat kalmadan, otomobil, arkasında koca bir toz bulutu bırakarak yitmiş oluyordu."[162]

Kamber muhakemesini ve bilincini yitirmiş şekilde, omuzlarına yüklenmiş ağır bir sorumlulukla kente doğru yol alırken şiddetli bir sağanak yağış başlar. Kuraklığın yoğun bir şekilde yansıtıldığı hikâyede göz açtırmayan bu yağış, Kamber'in babasının ölümüyle adeta bir eşzaman oluşturur. Doğayla birlikte beygir de zapt edilemez hale gelir. Hayvan üstündeki yükü hissetmiş gibidir. Babasının öldüğünü anlayan Kamber, babasını bağladığı ipleri keserek kararını değiştirip köye geri dönme kararı alır. Kente varamamıştır.

"Çok Sesli Bir Ölüm", taşrayı "yoksulluk", "çaresizlik", "ölüm" bağlamında işler. Köyden daha ufak bir yerleşim birimi olan mezradan bir trajedi çıkarır. Hikâyede tabiat çoğaltan, iyileştiren, cömert bir gerçeklik biçiminde ele alınmaz. Yabanıl ve acımasız şekilde hayatı daha zor kılan bir gerçeklik olarak yansıtılır. On yedi yaşında ölümün soğuk yüzüyle karşı karşıya gelmiş babasını kente taşıyan Kamber özelinde yansıtılan çaresizlik hali, bir bakıma taşranın çetin şartlarının bir sonucu olarak hikâyedeki yerini alır.

[161] Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm*, İz Yay., 12. bs., İstanbul 2019, s. 26
[162] Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm*, İz Yay., 12. bs., İstanbul 2019, s. 27

"Sabah Aralığı" başlıklı hikâyede evlatlarının terk ettiği ve jandarmanın cinayet zanlısı olarak aradığı Halil'in hikâyesi anlatılır. Köyde kaçakçılık işleriyle uğraşan Halil, bir kovalamaca esnasında yaşanan kargaşadan ötürü bir jandarmanın ölümüne sebep olur. Bir jandarma askerinin tüfeğinden diğer askere isabet eden bu kurşunun sorumlusu olarak Halil suçlanmaktadır. Hikâye Halil'in karısıyla birlikte çıktığı kaçış yolculuğundan sonra kardeşinin yaşadığı kasabada jandarmalar tarafından yakalanmasıyla sonuçlanır.

Halil, bütün olup bitenlerin oğullarının kente gidip kendilerini terk etmesi nedeniyle olduğunu düşünür. Ekonomik zorluklar onu bu işlere itmiştir. Kendisi oğullarını toprağa bağlamak istemiş fakat oğulları toprağı terk edip kente göç etmeyi seçmiştir:

> "Oğullarımız gitmeseydi, bizi terk etmeselerdi belki bunların hiçbiri gelmezdi başımıza, dedi. Tanrı, insanları her yönden deneyip denetliyor. Ben onları toprağa bağlamak istedikçe, onlar hem benden hem topraktan nefret eder oldular. Sonunda ikisi de terk etti bizi."[163]

Halil, "Tanrı'yı yok sayan bu kadar insan arasında" yaşayınca umutsuzluğa kapılır. Umutsuzluğun yanı sıra kazanma hırsı ve daha fazlasına sahip olma isteğiyle kendisini yiyip bitirmektedir:

> "Hırslı biri değilim ben. Ama Tanrının varlığına aldırmayan insanların yaşadığı yerde, eninde sonunda seni de hırs bürüyor, gittikçe daha çok edineyim diyorsun, gittikçe daha çok.. sonunda, kendi etini, kendi kanını da yiyip tüketiyorsun.. bunu anlarsan eğer, böyle oluyor. Kendi çocukların sana karşı çıkıyor. Seni korumakla görevli olanlar sana kurşun sıkıyor."[164]

Hikâyede olumsuzlukların esas sorumlusu olarak "düzen" görülür. Tanrı'nın çizdiği sınırlardan uzaklaşan düzen, adalet duygusu da zedelemiştir. Halil, kendisini yaşamaya zorladıkları hayatı yaşadığı için suçlanmasının haksızlık olduğunu düşünür. Kaçmaktan memnun değildir ancak teslim olmak da gururunu incitmektedir. Sonuna kadar direnmeyi ve toprağa bağlı kalmayı seçer:

> "Ama yağma yok, dedi, bu insanlara kolay kolay yenilmeyeceğim. İsterse kendi oğullarım beni bırakmış olsunlar. İsterse herkes beni bırakmış olsun. Ben tırnağımla kazıdım o toprakları, Tanrıya güvenerek. Öyle beleş kaptırmayacağım, yağma yok, ne onu, ne de kendi canımı."[165]

[163] Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm*, İz Yay., 12. bs., İstanbul 2019, s. 40
[164] Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm*, İz Yay., 12. bs., İstanbul 2019, s. 40
[165] Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm*, İz Yay., 12. bs., İstanbul 2019, s. 42

Halil karısıyla birlikte kendisinden sonra toprağa bakacak birilerinin kalmamasından derin üzüntü duyar. "Kimsenin sahiplenmediği, sahiplenmek istemeyeceği bir toprak parçasına" alnının teriyle çalışarak bakmıştır. Topraklarının öksüz kalmasına gönülleri razı olmaz. Yeni bir tohumun, "yeni oğulların" yarım bıraktıkları işi tamamlamasını umut ederler:

> "Şimdi anlıyorum ki, eksik bir şey bırakmışım. Ne? Bilmiyorum. Ama bıraktığım bu eksik şey olmasaydı oğullarım beni, seni, bu toprağı bırakıp kaçmayacaklardı. Onlara veremediğim şey acaba nedir ki? Değişen nedir ki? Bizim istediğimiz şeyleri mi istemiyor çocuklarımız? Benden sonra bu toprağın sahipsiz kalacağını bir gün bile düşünmemiştim. Başkalarının elinde heder edileceği, yağmalanacağı aklıma gelmemişti. Yeni oğullar.. geç de olsa yeni oğullar.. bizim yarım bıraktığımız şeyin ne olduğunu onlar anlayacak belki, tükendiğimiz yerde onlar başlayacak. Bizi tüketenin ne olduğunu onlar bilecek."[166]

"Sabah Aralığı" hikâyesinde taşra "toprağa bağlılık", "baba oğul çatışması", "göç", "gelenekten kopuş", "adalet" bağlamında ele alınır. Babanın temsil ettiği değerler, çözülmeye başlamış, suça karışmış ve "manevi gücünü" kaybetmiştir. Toprakla ifade edilen bir yaşam tarzı, kentin ifade ettiği değerler ve fırsatlar kümesinin karşısında yenilmiştir.

"Kan" başlıklı hikâyede Zeynel ve ailesinin hikâyesi, "Sabah Aralığı" hikâyesinde olduğu gibi "toprağa bağlılık", "göç", "kuşaklararası çatışma", "yoksulluk" izlekleri bağlamında ele alınır. Geçimini kurak ve bakımı zor topraklardan kazanan yaşlı bir adam olan Zeynel'in arazisine üzerinden il yolu geçeceği için devlet tarafından el konur. Zeynel ve karısı yalnızlık ve yoksulluk içerisinde yaşar. Kışı geçirebilmek ve aç kalmamak için çalışmaktan başka çareleri yoktur.

Ailenin tek çocuğu olan Şahin, yıllar önce kendilerini terk etmiştir. Babasının bütün hayatını adadığı ve yeni bir hayatın düşlerini kurduğu topraklar, oğlu Şahin için "yaşanılmaz" topraklardır. Ailenin üç çocuğu da bebek yaşlarda ölmüş, dördüncü ve son çocukları Şahin ise kendilerini terk etmiştir:

> "Üst üste olan üç çocukları da daha bebek yaşlarındayken ölmüştü. Ölen üç çocuktan sonraki dördüncü ve sonuncu erkek çocuk hayatta kalmıştı. O da, babasından çok anasına çekmişti. Kırıp dökücü, kabına sığmaz bir yaradılıştaydı. Daha sekiz dokuz yaşlarındayken, kendine gösterilen bütün özene karşın, baba evinden kaçmış, ama çok uzaklaşamadan komşu çiftçiler il yolunda

[166] Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm*, İz Yay., 12. bs., İstanbul 2019, s. 44

yakalayıp getirmişlerdi onu. Niye kaçmak istediğini de sormuşlardı ona. 'Hiç' diye cevap vermişti o da, kendisine bakanlara küçümseyerek bakarak. 'Bu berbat, daracık toprakları sevmiyorum'."[167]

Şahin'in toprakları ilk terk edişi daha çocuk yaşlarda gerçekleşmiştir. Her şeye rağmen bu başarısız teşebbüsten sonra "daracık, sevimsiz topraklar" üzerinde çift sürerek babasını yardım eder. Sekiz dokuz yıl süren bu durumdan sonra günün birinde bir daha geri dönmemek üzere ailesini terk eder. Şahin'in baba toprağını terk etmesi adeta bir yazgı gibi gerçekleşir.

Aradan geçen habersiz senelerin sonunda Şahin, evlendiği karısıyla birlikte baba evine döner. Oğullarını karşılarında bulan aile, çok uzun süre önce toprağa bıraktıkları tohumu bir sabah toprağı çatlatarak geldiğini görmüştür. Şahin'in kent macerası ise hayal kırıklıklarıyla doludur:

"Kendi izini bile artık bulamayacak değin uzun bir süre orda burda işsiz, yarı aç dolaştığını, iş ve para bulmak için salık verilen yerlere gidip bir süre çalıştıktan sonra umduğunu bulamamanın hayal kırıklığıyla ayrıldığını, boyuna yeni umutlar, düşler ardında koşup durduğunu, ama tutkusunu doyuracak, para ve varlık vaat eden herhangi bir iş bulması bir yana, daha kötü duruma da düşerek yollarda kaldığını, kent diye tasarladığı kocaman, belirsiz, maddesiz, ürkünç olgu üzerine ilk ciddi, gerçek izlenimleri edinince o kapkara çalkantı üzerinde tutunamayacağını anladığını, yeniden eski, çocukluk yaşantısına benzer bir yaşantıya kavuşmak umuduyla kıvrandığı sırada (…)"[168]

Baba toprağı taşradan yazgısını yerine getirir gibi kaçan Şahin, kent anaforunda da tutunamamıştır. "Kapkara çalkantı" karşısında çocukluğunu temsil eden taşraya, baba ocağına dönmek zorunda kalmıştır. Buna rağmen gelişinde bir tekinsizlik de vardır. Zeynel bunu hisseder. Şahin'in aklında ailesini de alıp gitmek vardır. Fiyaskoyla sonuçlanan kent tecrübesi gitme isteğini ortadan kaldırmamıştır. Babasını ikna etmeye çalışır. Babası ise "herkesin terini akıttığı yere kanını akıtmıştır." Hiç değilse ölümünü toprağında karşılamak ister. Ne oğlunun, karısının istekleri ne yol geçmesi ne de toprağın çoraklığı toprağa bağlılığını engelleyememektedir:

"Burdan ayrılmam ben, dedi tok bir sesle, kimse söküp atamaz beni burdan.. ben tırnaklarımı geçirdim bu toprağa.. ne senin başının dertte oluşu, ne de ananın sızlanmaları.. yol geçecekmiş burdan, toprak kuruymuş.. benim yaptığıma değer vermiyorsunuz siz, asıl iş burda."[169]

[167] Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm*, İz Yay., 12. bs., İstanbul 2019, s. 56
[168] Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm*, İz Yay., 12. bs., İstanbul 2019, s. 63-64
[169] Rasim Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm*, İz Yay., 12. bs., İstanbul 2019, s. 68

Aradan geçen vakitten sonra Şahin, gebe karısını ailesinin yanına bırakarak tekrar kente gider. Annesine çeşitli vaatler vermesine karşın ailesine herhangi bir haber yollamaz. Zeynel, karısı ve gebe geliniyle birlikte yoksulluk içerisinde kışı düşünmektedir. Gelininin gebelik haberini öğrendikten sonra Zeynel, çalışmak istemediği bağ bekçiliği işini gitmeye karar verir. Zeynel için torunu yeni bir umut olur, yaşama tutunması için bir sebep bulmuştur.

"Sabah Aralığı" ve "Kan" hikâyelerinde toprağa bir kutsiyet atfedilmiştir. Taşra, baba ocağıdır. Nesiller arasındaki kopukluk, baba toprağını bırakıp kente giden evlatlarla yansıtılır. Babalar ise toprağa bağlı yaşar, topraklarından canı pahasına vazgeçmezler. "Yoksulluk" her iki hikâyede de kopukluğun yarattığı trajedileri derinleştiren bir etken olarak yer alır. "Sabah Aralığı" hikâyesinde Halil'in jandarmayla, "Kan" hikâyesinde Zeynel'in ise ilçeden yol geçmesi üzerine dolaylı olarak devletle problemi vardır. Hikâyelerde "düzen" ve "otorite" kavramları da çatışmanın unsurlarından birisidir. Her iki hikâyede de adaleti sağlayan "otoritenin" niteliği sorgulanır.

Çok Sesli Bir Ölüm 'ün en uzun öyküsü olan "Çatışma", aile içerisinde baba kız arasında ortaya çıkan değerler yitiminin ve kültürel değişimin yarattığı çatışmadan doğar. Diğer öykülerde alışıldığı üzere söz konusu çatışma trajik bir sonla neticelenir. "Çatışma", kitapta bulunan diğer hikâyelerin aksine taşrada değil, kentte geçmektedir. Bu noktada hikâyenin trajik boyutunu besleyen unsurlar arasında taşrada geçen hikâyelerde yansıtılan yoksulluk ve çaresizlik gibi temalar yer almamaktadır. Kent, nesiller arasındaki iletişimsizliği ve kopukluğu artıran bir imge olarak kadın erkek ilişkisi bağlamında -Şermin ve Sadık-, "kocaman ve çirkin fabrikalarıyla", "insanı kötümserliğe götüren kokusuyla" birlikte yansıtılmıştır.

3.4. Çarpılmışlar

Rasim Özdenören'in dördüncü öykü kitabı olan *Çarpılmışlar,* kendisine, ailesine ve topluma yabancılaşan bireyin açmazlarını, bireyin "karanlık" taraflarıyla ve suça olan yatkınlıklarıyla beraber ele alındığı hikâyelerden oluşur.

Hikâyelerde laytmotif olarak yer alan "çarpılmış insan", suça ve günaha olan olanca yatkınlığı ile ailesi ve çevresiyle sürekli bir çatışma halindedir. Hikâyelerdeki karakterlerin yaşadığı "metafizik çarpılma" suça olan yönelimi artırır ve bireyden topluma genişleyen bir kolektif buhran şeklinde patlak verir. İnsanın mana âlemiyle kurduğu bağ çözülmüş, dünyevi bir atmosfer hikâyelerin tümüne hâkim olmuştur. Kadın erkek ilişkileri, baba oğul ilişkileri, komşuluk ve dostluk hukuku gibi toplumu ayakta tutan yazısız kurallar; töre ve gelenek, yozlaşmanın, suçun ve cinayetlerin arasında belirsiz hale gelmiştir.

Çarpılmışlar 'da ağırlıklı biçimde baba ve oğul ilişkileri irdelenir. Aile içerisinde babanın fonksiyonları ve oğulların bir aileyi nasıl bozup dağıtabileceği gibi konular gündeme getirilir. Çocuklardan nefret eden babalar, babalarından nefret eden oğullar hikâyelerde dikkati çeker. Babalar oğullarına doğruyu aktaramamış ve oğullar da kendi yollarını menfi bir şekilde çizmişlerdir. Kimi hikâyelerde babalar, bu durumu kendi günahlarının da bir kefareti olarak sayarlar.[170]

Kitapta yer alan hikâyelerde "günah" ve "suç" gibi kavramlar bireylerin düştüğü çıkmazlarla birlikte verilir. *Çarpılmışlar* 'da birey, seküler hayat tarzına daha fazla dâhil olmaya başlamıştır. "Günah" ve "suç" kavramları toplumdan bağımsız bir şekilde ele alınmaz, bireyi suça iten toplumsal bağlam eleştirinin konusu haline gelir.

Çarpılmışlar, öykülerde bulunan biçimsel yenilik ve denemelerle de dikkat çeker. Hikâyelerin hiçbirisinde noktalama işareti kullanılmamıştır. Noktalama işaretlerinin kullanılmamasıyla hikâyelerin tek solukta okunması amaçlanmış ve bilinç akışı tekniğinin kesintisiz bir şekilde yansıtılması arzu edilmiştir. Hikâyelerde yer yer italik şekilde yazılan pasajlar, bireyin zihninden geçenleri saf bir şekilde *iç monolog* tekniğiyle beraber okura yansıtmıştır. Hikâye kişilerinin dış dünyayla olan her türlü temasında, iç

[170] Necip Tosun, *Türk Öykücülüğünde Rasim Özdenören*, İz Yayıncılık, 2. bs., İstanbul 2017, s. 137

dünyaları da "çatışma" doğuracak şekilde anlatımın akışına katılır. Birey ise bu çelişkinin altında ezilmektedir.

Özdenören'in hikâyeciliğinde dış dünyaya daha fazla açılan hikâyelerden oluşan *Çarpılmışlar* 'da mekân, genellikle bir taşra şehri -Maraş- veya kasabasıdır. Kent ve taşra imajlarının iç içe görüldüğü ancak geleneksel hayat tarzının hâkim olduğu Maraş şehri dolayısıyla taşranın paradigma olarak hikâyelere yansıtıldığı söylenebilir.

"Arasat" başlıklı hikâyede "günahkâr" olarak kurgulanmış hikâye kişisi Ejder'in kendilerine ait bir tarlada çalışan kadına tecavüzüyle başlayan "kötülük sarmalı" anlatılır. Ejder'in evli olduğu karısına ve kendi ailesine yaptığı kötülüklerle de devam eden sürecin sonunda Ejder, tecavüz ettiği kadının kardeşleri tarafından bir gece eğlencesinde yakalandıktan sonra öldürülür.

Hikâyenin başkişisi olan Ejder, saldırgan, mütecaviz, ahlaki değerlerden yoksun karakteriyle saf bir kötülüğü temsil etmektedir. Yaptığı bütün kötülükleri iradesinin dışında bir kuvvetle beraber yapıyor gibidir. İyiye dair seçenek sunulsa dahi Ejder "korkunç boşluğun umutsuzluğu içinde" kötü olanı yapmaktadır. Ejder'in halasının Hz. Yusuf'un kıssasından verdiği nasihatler veya annesinin telkinleri Ejder'in içindeki kötülüğü dizginleyememektedir:

> "Halası bir şey demedi ya da kendisi duymadı bir şey söylediyse de yüreği kötü kötü vuruyordu o kötülük tohumu yeniden boy attı içinde yeniden acıma duygunu yitirdi bir sevinçle birlikte oluyordu bu her zaman açıklanamaz tanımsız bir güven duygusuyla birlikte güven duygusu sanki kötülüğünün bir desteği bir dayanağı gibi yüreğinin boşluğundaki bir kökten yükselip fışkırıyordu unutma başlardı o zaman geçmiş yok olurdu pişmanlık yok olurdu bir an kalırdı yalnızca içinde yaşayıp yaşamadığını kestiremediği ebediyen ilençlenmiş tek başına bir an"[171]

Ejder, babasının sahip olduğu pamuk tarlasında çalışan bir kadına tecavüz eder. İşlediği bu ağır suçun ardından içgüdüsel bir hisle taşradan kente doğru sürüklenmektedir:

> "Az sonra şosede hızlı hızlı şehre doğru yürüyordu ama şehre gitmek niyetiyle değil herhangi bir yere gitmek niyetiyle değil yol kendisini oraya sürüklediği için bir yere kaçmak içgüdüsüyle yürüyordu şehre doğru Önünde en azından otuz kilometrelik bir yol olduğunu düşünmüyordu bile yalnızca kabaran bir hırsla derin bir unutuş içinde adımlarını git gide daha hızlı atmaya çalışıyordu"[172]

[171] Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar*, İz Yay., 8. bs., İstanbul 2018, s. 32-33
[172] Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar*, İz Yay., 8. bs., İstanbul 2018, s. 26

"Arasat" hikâyesinde başkişi Ejder'in saf kötülüğü yansıtan eylemlerinin ardında babasının zoruyla Sabiha isminde bir kadınla evlendirilmesinin yattığı sezdirilir. Sabiha da Ejder de birbirini sevmemektedir. Rızasız süren evlilik Ejder'in iç monologlarıyla birlikte yansıtılır. Ejder daha önce sevdiği kadınla evlenmek yerine Sabiha ile mecburi bir evliliğe razı gelmiştir. Karısının isteksizliği ve boşanma talebi üzerine karısını da darp eder. Ejder'in anne ve babası ise oğullarının içinde bulunduğu kötülük sarmalından paylarına düşen sorumluluğu almaktan kaçınırlar.

Ejder hayatını bu hale getiren kişi olarak gördüğü baba ve aileyi cezalandırmaktadır. Ejder, yaşadığı hayatı ve onun anlamını kavrayamamış, dünyevi mutluluğa ulaşamamıştır. Bütün bu olumsuzlukları cezalandırırcasına toplumca yasak ve gayrı meşru olarak görülen eylemler içerisine girerek hem toplumdan hem de kendisinden intikam almaya çalışır. Ejder'in işlediği suçlar, kendisinin mutsuzluğunu dikkate almayan ailesine ve çevresine bir "başkaldırı" olarak da okunabilir.[173] Bu noktada "Arasat", saf kötülüğü ve günah kavramını, bunların birey üzerinde yarattığı psikolojiyi teşrih etmek kadar "aile" ve "toplum" ile suç ve günah kavramları arasında da bir nedensellik kurmaya çalışır.

Ejder'in kötücül eylemleri, başkaldırısı ve telafi girişimleri içine düştüğü çıkmazı derinleştirir ve tecavüz ettiği kadının kardeşleri tarafından çarpıcı bir "infaz" ile hayatına son verilir. Öldürülmek için kentin dışına götürülen Ejder'e dağ ve kırlar "görkemli" ve cezbedici gelmeye başlar. Trajik sonuna yaklaştığında eşyayı ve çevreyi derinliğiyle kavramaya başlamıştır.

Hikâyede taşra bir paradigma şeklinde çoğunlukla eleştirel bir zeminde yansıtılır. Ejder'in tecavüzünün üstünü kapatmak isteyen babası ve ailesi, kızın babasını parayla ikna eder. Varlıklı olmakla açılan derin uçurum, Ejder'e her türlü "yetkiyi" vermektedir. Paranın helal veya haram olması arasındaki ayrım tamamen ortadan kalkmıştır. İnsanları birbirine bağlayan manevi bağlar yerine maddi unsurlar öne çıkmıştır.

Taşradaki hiyerarşik ilişkiler "Arasat" hikâyesinde dramatik sonuçlara neden olur. Kent ise taşraya koşut bir şekilde suç ve günaha ev sahipliği yapmaktadır. Dar sokakları, loş ışıklarıyla taşra ve kent, iç içe biçimde yozlaşmanın içerisinde dönenip dururlar.

[173] Necip Tosun, *Türk Öykücülüğünde Rasim Özdenören*, İz Yayıncılık, 2. bs., İstanbul 2017, s. 138

"Sedir Yaprağı" başlıklı hikâyede olay, bir berberde çıraklık yapan Rıdvan'ın ustası ve annesi arasında çıkan dedikodulardan dolayı annesini öldürmesidir. Çocuğun babası daha az ceza almak için bu cinayeti oğluna işletmiş ve azmettirici olmuştur. Hikâyede çocuğun anne katili olmasına giden süreç, çocuğun psikolojisi odak alınarak yansıtılır. Bu noktada italik biçimde yazılan pasajlar, Rıdvan'ın yaşadığı travmayı geriye dönüş, iç monolog ve bilinç akışı teknikleriyle yansıtır. Rıdvan, annesi ve ustasının arasındaki uygunsuz ilişkiden ve arkadaşlarının kendisiyle dalga geçmesinden dolayı utanç içindedir. Gerçeği sezmesine rağmen durumu kabullenemez. Durumu babasına aktardıktan sonra ise tasarlayarak işlenecek bir cinayetin faili olur.

Hikâyede Kenan isimli usta ile anne arasındaki yasak ilişkiyle "günah" ortaya konmuş, babanın azmettiriciliğiyle çocuk "suça" bulaşmış ve "ceza" çocuğun nezarethaneye demir parmaklıklar ardına girmesiyle somutlaşmıştır. Ortaya çıkan silsilede ebeveynlerin ihmalkâr ve sorumsuz davranışları bir çocuğun hayatını karartmıştır.

"Arasat" hikâyesinde saf bir kötülüğü temsil eden Ejder'in aksine günahtan ve suçtan azade bir şekilde hayat süren Rıdvan, babası ve annesinin hataları sonucunda ömrü boyunca taşıyacağı bir travmayı yüklenmek zorunda kalmıştır.

"Sedir Yaprağı" hikâyesinde mekân tasvirleri de işlenecek suçun, yaşanacak trajedinin altyapısını oluştururlar. Söz konusu taşra mahallelerindeki "çürümüşlük" ve "yarım bırakılmışlık" dikkat çekicidir:

> "Yarım bırakılmış briket yapılar geniş boş duvarları örülmemiş karkaslar bir mahrukat deposu şurda burda kum yığınları çimento izleri ham toprak yollar sidik kokusu dar sokakların loş serin köşelerinde entarilerinin eteklerini çemremiş oturan yoksul çocuklar (…) Basma perdeli evler kafesler yer yer çürümüş ve kırılmıştır kırılan yerler onarılmadan bırakılmıştır bir bakışta kimse oturmuyor sanırsın o evde ama altüst olmuş bir yaşama yıkım halinde sürüp gitmektedir hiçbir eşyanın yakışık almadığı ne yapsan o eğretiliği kaldıramadığın soluk soğuk ev içleri ve nakışlı divan örtüleri ve uygunsuz ve uyumsuz o cırlak renkler"[174]

"Işımamıştı Sabah Daha" başlıklı hikâyede "Arasat" hikâyesine benzer şekilde günahkâr bir evlat olan Ejder'in babasına verdiği maddi ve manevi zararlar anlatılır. Hikâyenin merkezinde Ejder'in babası yer almaktadır. Çarşının en gözde yerinde elektronik eşyalar satan babası, bütün hayat mücadelesini tek başına vermek zorunda

[174] Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar*, İz Yay., 8. bs., İstanbul 2018, s. 98

kalır. Oğlu Ejder hem evden hem de dükkândan para çalmaktadır. Baba, dükkândaki malların eksilmesinin nedenini bilmekte fakat kimseye bundan bahsedememektedir. Derin bir utanç içerisinde durumu kabullenir.

Geriye dönüş tekniğiyle Ejder'in babasının gençliğinde kaçakçılık yaptığı zamanlara dönülür. Kaçakçılık sayesinde iyi bir sermaye kazanıp evini barkını kurmuştur ancak bu sayede kazandığı bütün birikimlerini hayırsız oğulları harcamaktadır. Babası bu hırsızlıklarından o kadar bıkmıştır ki Ejder'in hapislere düşmesini yeğlemektedir. Öfke ve sitemin yerini iyiden iyiye nefret almıştır: "Bilinçle nefret ediyordu ve gerçekten gözünde yoktu artık"[175]. Kaçakçılıkla damgalanan babası bütün bu yaşadıklarının hangi günahın kefareti olduğunu sorar. Yanlış düğümlenen bir ilk düğme babanın ruhunda derin bir ıstırap yaratmaktadır.

Hikâyede mekân tasvirleri sarsılmakta ve çözülmekte olan toplumu, aileyi ve "evi" nitelemektedir. Evler ve mahalleler, manevi olandan uzaklaşmanın verdiği şiddetli sancıları çekmektedir. Baba, namaz için camiye giderken mekân adeta bir canlı gibi dirilir:

> "Taşların üstünden bilinçsiz bir dikkatle sekiyordu evler çok yakındı birbirine bazen iki adamın zorlukla sığabileceği kadar birbirine sokulmuşlardı ve kerpiçlerin aralarından suların sızmakta olduğunu biliyordu dibinden geçmekte olduğu bir damın gürül gürül üstüne yıkılır gibi olduğunu sandı dam loğlanıyordu üstüne yıkılıyor sandı derin bir içgüdüyle kendini öbür yana attı sabahın bu dehşet verici sonsuz yaban griliğinde bazı evlerin çekilmiş perdeleri ardından solgun ışıklar titreşiyordu ve bütün bir mahalle cinlerin korkunç saldırısına uğramışçasına bir tuhaf anlaşılmaz bir raks içindeydi Allah diye geçirdi içinden yetinmedi sonra daha bir istekle Allah dedi kendi sesini işitti o zaman Allah dedi bir kez daha anlaşılır biçimde[.]"[176]

"Mor Sinekler" başlıklı hikâyede babası ölüm döşeğinde olan ufak bir çocuğun dilinden ölüm olgusu anlatılır. İkindi vakti bir kasabada geçen hikâyede meteorolojik olaylar, ölüme dair çağrışımlar ve mekân tasvirleri "karamsar" bir atmosfer oluşturur. Kasabanın atmosferi ölümü karşılamaya hazır gibidir:

> "Poyraz deli deli esiyor damların topraklarını vuruyor sokaklarda tozları süpürüyor toparladığı toztoprağı camlara çarpıyor pencere kirişlerini tahtaların aralarını ince süzülmüş toz zerrecikleriyle kaplıyor (…) değişmez ikindi güneşinin çiğ avare ölgün ışığı altında bütün kasaba kesilmez bir ıslık uğultusu içinde ordan oraya savruluyor döneniyor geriniyor inliyor ölüm döşeğine yatmış

[175] Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar*, İz Yay., 8. bs., İstanbul 2018, s. 117
[176] Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar*, İz Yay., 8. bs., İstanbul 2018, s. 117-119

> Musa'nın avlusunda dört çocuğu çapaklarını ayıklamak için gözlerini ovuşturup duruyor birbirlerine sokuluyor taştan yapılı ocaktaki ateşin odun dumanları oraya buraya dağılıp gidiyor[.]"[177]

Hikâyede "ölüm", küçük çocuğun bilinç düzeyiyle ve algısıyla yansıtılır. Çocuğun saf bilincinde "ölüm" somutlaşmış ve bütün gerçekliğiyle "kimseye gülümsemeyen yüzüyle" evin içlerine sızıp bir sima gibi yerleşmiştir:

> "İyice neneme sokuldum ölüm gelmeye başladı döşemenin yarıklarından pencerenin aralıklarından pencerenin dışı karanlık ölüm karanlık bir yerden gelmeye başladı boz ışığın içinde babamın bakıp da görmediği ışığın içinde tepemizde kimseye gülümsemeyen bir yüzle dolaşmaya başladı en çok Hafızın sözleri içinde konuşmasının aralıklarında baklava gibi bir korkunun biçimine girerek gelip yüzlerimize oturdu ayaklarımı toparladım iyice sokuldum neneme bana top getirmez ölüm bana at getirmez[.]"[178]

Alaattin Karaca'ya göre "Mor Sinekler", ölüm karşısında bir çocuğun ruh halini, onun gözüyle ölümü, bu denli canlı ve etkileyici betimlemesi bakımından Türk edebiyatında nadir örneklerden birisidir. Hikâye sadece ölüm olayını değil, ölümle birlikte bir eve yerleşen ruhu, yoksulluğu, çaresizliği, içe gömülen isyanı ve ölüm kültürünü anlatması bakımından da değerli bir noktada durur.[179]

Ölümle birlikte yoksulluk da hikâyenin izleklerinden birisidir. Dört çocuklu yoksul ailenin maddi durumu ölünün cenaze masraflarını karşılayamayacak düzeydedir. Tabutun sarılacağı kilim çocuğun halası ve annesi arasında bir çekişme konusu haline gelir. Anne, gelecek kışı düşünerek evin yeni kilimini tabuta sarmak istemez. Kadın, döşemeleri onaramadığı için ölüm döşeğindeki kocasına sitem etmektedir. Mezar yeri, Kur'an okuyacak hocayı bulmak gibi cenaze işlemleri kadını maddi açıdan düşündürür. Hikâyede yansıtılan ölümün soğuk gerçekliğine karşın konuşulan gündelik konular, taziyeye gelen akrabaların kısır çekişmeleri ironik bir üslupla aktarılır.

"Ay Doğarken Geceleri" hikâyesinde yoksul ailelerin yaşadığı bir taşra kasabasında, ailesiyle birlikte yaşayan Sultan isimli genç kızın sevdiği erkeğe kaçışı anlatılır. Ailenin dört çocuğundan en büyüğü olan Sultan, yaşadığı mahallede güzelliğiyle dikkat çeker ve dedikodulara neden olur. Sultan'ın kardeşi Durdu, arkadaşlarının ablası

[177] Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar*, İz Yay., 8. bs., İstanbul 2018, s. 125
[178] Rasim Özdenören, *Çarpılmışlar*, İz Yay., 8. bs., İstanbul 2018, s. 136
[179] Alaattin Karaca, "Öykücülüğünün İlk Döneminde Rasim Özdenören", Yedi Güzel Adamdan Biri, Rasim Özdenören Özel Sayısı, *Hece*, Ocak 2011

hakkında söylediklerinden rahatsızdır. Ablası hakkında söylenenler kabuslarına girmektedir. Hikâyedeki çatışmayı Sultan'ın sevdiği erkeğe kaçışı ve Durdu'nun ablasını kaçışı esnasında fark etmesi oluşturur.

"Ay Doğarken Geceleri", *Çarpılmışlar* 'da bulunan diğer hikâyelere göre entrika ve çatışması daha az olan bir hikâyedir. Büyük bir günah sonucunda ortaya çıkan trajik vakaları değil bir taşra kasabasının akşam saatlerinde yaşanan gündelik vakaları yansıtır. Komşuluk ilişkileri, ev hanımlarının telaşları, ağızdan ağıza yayılan dedikodularla sıradan bir taşra akşamı konu edilir.

Hikâyede anne, baba, nine ve dört torunla geniş bir aile portresi çizilir. Bu aile içerisinde "Arasat", "Sedir Yaprağı", "Işımamıştı Sabah Daha" hikâyelerinde olduğu gibi ebeveynler arasında ciddi bir çatışma söz konusu değildir. Hikâyedeki tipler hayata bir yerlerden tutunmaya çalışan olumsuz olmayan tiplerdir.

"Kanlıdere", "Uzunoluk", "Çarşıbaşı", "Boğazkesen", "Engizek Dağı", "Ahır Dağı", "Bertiz" gibi ilçe, dağ ve köy isimleriyle anlatıcı, mekâna özel bir dikkatle eğilir. Hikâyede ismi zikredilen yerler zamanla değişim ve dönüşüme uğramış, kimi korkunç bir olay sonucunda ismini almış kimi içindeki çarşı, dükkân ve anıtlarıyla anılmıştır. Özdenören, "Ay Doğarken Geceleri" başlıklı hikâyesinde adeta bir Maraş haritası çizmiş gibidir. Hikâyede gerçek yer isimlerinin yer alması ve mekânın atmosfer oluşturmaktan ziyade kendi gerçekliğiyle ele alınması hikâyeyi istisnai bir yere konumlandırmıştır.

SONUÇ

Taşra, bir ülkede başkenti veya siyasi, kültürel anlamda rüştünü ispat etmiş, ülkenin kutup noktası olarak kabul gören bir şehrin dışında kalan yerleri ifade etmektedir. Mekânsal bağlamda bir "dış bölgeyi" ifade eden taşra, varlığını ortaya koymak için ontolojik bir zorunluluk halinde "merkez" olgusuna ihtiyaç duymaktadır. Osmanlı Devleti'nde 19. yüzyıldan itibaren hız kazanan merkezileşme temayülü, Cumhuriyet'in ilanında sonra devletin temel politikası haline gelmesiyle birlikte "taşra" kavramı da kır, köy, kasaba şeklinde anılmaya başlamıştır.

İstanbul odaklı uçsuz bucaksız taşra algısı, yerini zamanla kendisini merkezde de var eden, merkezle iç içe geçen ve merkezin içerisinde kendisini siyasi, kültürel ve ekonomik bir kimlik halinde ifade eden taşra algısına bırakmıştır. Taşra ve merkez ilişkisi, göçlerle birlikte yer değiştiren statüleriyle aktif ve gerilimli bir ilişkiyi de ifade etmektedir. Merkezin düzenli, hızlı ve gelişmiş şekilde seyreden akışına karşın taşra, genellikle yoksulluk ve "yoksunluk" halini imlemektedir.

Cumhuriyet ile beraber hızlanan modernleşme süreci taşranın merkeze karşı bakışını da önemli ölçüde değiştirmiştir. Taşra, modernleşen kentler karşısında bir yandan taklitçi ve teslimiyetçi tutuma sahip olmasıyla diğer yandan gelenekten ve töreden koptuğu için eleştirel bir şekilde merkezi algılamasıyla paradoks üretmektedir. Bu noktada taşra kavramının ufuk noktası daima "merkez" olmaktadır.

Taşranın kentleşme sürecine girmiş idari birimi olarak kasaba da merkez ve taşra arasındaki söz konusu ilişkiden nasibini almaktadır. Henüz kırsala ait özelliklerini yitirmemiş öte yandan da modern olanı temsil eden sosyal yapılaşmayı ifade etmesi bakımından kasaba, taşraya ait bütünlüklü bir hayat tasavvurunun kopuşunu ve taşranın kentleşme yolunda çıktığı kapitalist süreci de ifade etmektedir. Dolayısıyla postmodern dönemlere has bu geçişken durum, taşra ve merkez arasındaki sınırları belirsiz hale getirmiştir. Taşranın şehirleşmesi ve şehirlerin de taşralaşması eşgüdümlü bir süreç halinde ilerlemektedir.

Kültürel açıdan taşra, sözlü gelenekleri canlı bir şekilde bünyesinde barındırmasıyla ve geleneği muhafaza etmesiyle öne çıkmaktadır. Kentler ve şehirler, kültürel bağlamda "modern" olanı ifade ederken taşra, muhafaza edilen değerleri temsil

etmektedir. Modernleşme sürecinde geriden gelmesiyle taşra, bir anlamda "gecikmişlik duygusu" ile özdeş hale gelmiştir.

Taşranın mekâna bağlı, coğrafi tanımlamalara yaslandığı "dar" kavramsallaştırmalarının yanında bireysel ve öznel tecrübelere yaslanan "geniş" tanımları da mevcuttur. Fiziki düzlemde olgu ve varlık alanı olarak kendisini gösteren taşra, bu tip kişisel tecrübelere dayanan sıfatlandırmalarla geniş bir anlam sahasına yayılmaktadır. Taşranın coğrafi/mekânsal bağlamının dışında yüklendiği bu anlam sahası, edebiyatın da imkânları dâhilinde genişlemektedir. Türk edebiyatında ve Türk hikâyeciliğinde taşra, edebi eserler aracılığıyla yeniden üretilmiş ve bu sürecin sonunda zihinlerde kurgusal bir gerçeklik halini almaya başlamıştır.

Edebi türler içerisinde atmosfer yaratma ve tip/karakter oluşturma gibi kritik işlevlere sahip olan "mekân", taşra özelinde kurmaca eserlerde içeriği tayin eder hale gelmiştir. Edebi bir tür olarak "öykü" de atmosferi yaratan betimleme, diyalog, ritim, bakış açısı gibi unsurların yanında hikâyenin iç tutarlılığını sağlayabilmek adına "mekâna" ihtiyaç duyar. Bu noktada taşra, hikâyelerde yalnızca olayların geçtiği mekânsal bağlam olarak değil, içeriği vurgulayan ve atmosferi oluşturan bir zemin görevini üstlenmiştir.

Taşra, yazarın bireyi ele alış biçimini ve dünya görüşünü pekiştirecek biçimde olumlu veya olumsuz bakış açılarıyla hikâyelere yansımıştır. Yazarlar, taşrayı içeriden veya dışarıdan, ideolojik veya "edebi kaygılarla", idealize ederek yahut "normalin sınırları" içerisinde tasvir etmişlerdir. Bu noktada kimi yazarların hikâyelerinde yalnızca bir fon görevini üstlenen taşra Yusuf Atılgan, Sezai Karakoç ve Rasim Özdenören gibi yazarlarda hikâyenin başat unsurlarından birisi haline gelmiş ve derinlikli bir şekilde hikâyelere yansıtılmıştır.

Yusuf Atılgan'ın *Bütün Öyküleri* kitabında yer alan hikâyeler, yazarın romanlarına paralel biçimde bireyi ve bireyin psikolojisini merkeze alarak "iletişimsizlik", "yabancılaşma", "uyumsuzluk", "bunaltı" gibi izlekler üzerinden yürümektedir. Nurdan Gürbilek'in "taşra sıkıntısı" olarak kavramsallaştırdığı durum, yazarın taşrada geçen hikâyelerinde önemli bir yer tutmaktadır. Taşranın kendisini her gün, her saat tekrar eden zamanı kimi hikâyelerde saatçi dükkânının tıkırtısıyla kimi hikâyelerde yıllardır kasabanın dışına çıkmamış genç bir kızın pencereden dışarı

bakışıyla, senelerdir kaldırılmayan kalaslarla ifade edilmiştir. Taşranın bunaltıcı tekdüzeliği hikâyelerde ritmik sesler, tekrarlar ve iç monologlarla yansıtılır. Taşra, değişmeyen rutiniyle hayatın her detayında kendisini hissettirmektedir. Şehirden köye gelmiş gelinin, her gününün bir önceki güne benzemesiyle yaşadığı tekdüzelik hissi ve gündelik işlerle sembolize edilen monotonluk hali taşradan miras kalmış gibidir. Taşra hikâyelerin bütününde kendisini tekrar eden, donuk ve kasvetli bir zamanı yaşamaktadır.

Yusuf Atılgan'ın hikâyelerinde taşra, daralan ve içe kapanan bir nitelik taşımaktadır. Taşra, baskıcı ve kısıtlı sosyal çevresiyle bireyin içinde bulunduğu kıstırılmışlık duygusunu pekiştirir. Anlatıcı ve hikâye kişileri, fiziki ve sosyal çevrenin tahakkümü altında kendi varoluşlarını yaşamaya çalışırlar. Taşrada yaşayan bireyler, imkansızlıklarla kuşatılmış halde ayrıksı yaşamlarına devam etmek zorundadırlar. Çoğu yaradılıştan gelen ya da sonradan edinilen uyumsuzluklarıyla problemli bir varoluşu ifade ederler. Taşra, adeta bir "mahrumiyet bölgesi" gibidir. Hikâye kişileri de bu mahrumiyet bölgesinde kendi iç sürgünlerini yaşamaktadırlar. İç huzuru edinememiş, tedirgin, yarım kalmışlık duygularıyla özneler, çevreyle daimî olarak çatışma halindedirler.

Taşra atmosferiyle çatışan hikâye kişileri kurtuluşlarının uzaklarda bir yerde, taşranın ötesinde olduğunu sezmektedirler. Bu sezgiden sonra içinde bulundukları psikolojik durum "psikoz" halini almaya başlamaktadır. Taşranın kent/şehir karşısında yaşadığı "ötekilik" hali, hikâye kişilerine de sirayet eder. "Öteki" olma halini fark eden özneler, içinde bulundukları açmazdan kurtulmak adına bastırılmış ya da yanlış yönlendirilmiş cinselliklerine veya kaçıp göçme hayallerine sığınırlar.

Taşranın hikâyelerde yansıtılan monoton, tekdüze, boğucu atmosferinden kaçış isteği, "öteki" olarak nitelendirilebilecek bütün hikâye kişilerinde mevcuttur. Hikâye kişileri bütün ümitsizliklerine karşın kaçış ve kurtuluş ümidi taşımaktan vazgeçmezler. Buna rağmen arzulanan kaçış isteği hiçbir zaman gerçekleştiremezler. Hikâye kişileri bir türlü dışsallaştıramadıkları, eyleme geçiremedikleri öfke ve arzularıyla birlikte taşrada sürgünlerini yaşamaya yazgılıdırlar. Atılgan'ın hikâye kişileri fazlasıyla içselleştirilmiş kişilikleriyle kaçış ve kurtuluşu hayata geçiremezler. İstek ve arzuları eylem düzeyine geçmeyen, yaşadıkları hayatı daha katlanılabilir kılmak adına kurulmuş hayallerden öteye gitmez. Poetik bir hikâye olarak okunabilecek "Saatlerin Tıkırtısı" hikâyesinde olduğu gibi taşranın rutininden kurtuluş ancak kurgusal düzeyde gerçekleşmektedir. "Evdeki",

“Dedikodu”, “Tutku”, “Kümesin Ötesi” hikâyelerinde olduğu gibi kaçış, kurtuluş hayata geçirilemeyecektir.

Sezai Karakoç’un *Meydan Ortaya Çıktığında* ve *Portreler* adlı hikâye kitapları klasik olay ve durum hikâyelerinden farklı biçimde denemeye, portreye yakın otobiyografik okumaya açık metinlerden oluşur. Hikâyelerde yazar romanın teknik imkânlarından ve şiirin anlatım gücündeki zenginlikten faydalanarak fikir ve ideallerinin hikâye türündeki akislerini yansıtır. “Düşünce hikâyeleri” olarak nitelendirilebilecek hikâyeler, “diriliş” ideali üzerinde temellenmektedir.

Sezai Karakoç’un hikâyelerinde mekân faktörü kritik bir rol üstlenmektedir. Karakoç, “şehir”, “kent” gibi yerleşim birimlerini medeniyeti sembolize edecek şekilde kullanır. Şehir, medeniyetin tecessüm etmiş halidir. Medeniyet ve şehir arasında kurulan bu güçlü ilişki, hikâyelerde de göze çarpmaktadır. Karakoç’un şehirlere verdiği misyon ve değere karşın kadim örneklerin uzağında, dejenere olmuş ve manevi anlamda içi boşalmış, ithal “kent” kültürü ortaya yeni bir tablo çıkarmıştır. Bu tabloda taşra, özden kopuşun simgesi olan “kent” mefhumunun karşısında bir umut ışığı şeklinde hikâyelerde yerini alır.

Sezai Karakoç’ta taşra, modernitenin çözücü etkisinden arınmış, tabiat ve insan doğasıyla barışık bir tasavvur olarak yansıtılır. Karakoç, taşranın en önemli bileşeni olarak kasabayı bu perspektif içerisinde *Edebiyat Yazıları II* adlı kitabında yer alan “Kasaba Edebiyatı” yazısıyla yansıtmıştır. Kasaba özelinde taşra hem edebi anlamda hem de fikri manada zengin bir coğrafya olarak yeni imkânlar sunmaktadır.

Meydan Ortaya Çıktığında kitabında bulunan hikâyelerde taşra kentle olan karşıtlığı üzerinden yüceltilir. Özünü fırlatıp atan kente karşı tabiatla inatlaşmayan özgür coğrafyasıyla taşra, hikâye kişileri için kurtuluşun adresidir. “Diriliş” idealinin hem sembolik anlamda hem de fiili anlamda gerçekleşmesi için “ölüm” olgusu devreye girer ve “Meydan Ortaya Çıktığında” hikâyesinde olduğu gibi taşraya “ölüm sessizliği” sinmiştir. Kurtuluş için ölmeden önce ölmek gerekmektedir. Taşra da bin yılda bir gerçekleşecek olan savaşlar için evlatlarını kente yollamaktadır. Taşra, dirilişin başlayacağı ve nihayete ereceği mekân olarak karşımıza çıkar. *Meydan Ortaya Çıktığında* kitabında taşranın öyküsü dirilişin öyküsüyle kader birliği yapmaktadır.

Taşradan başlayan diriliş umuduna karşın taşra da değişen zamanla birlikte yozlaşmadan payını almıştır. Hikâyelerde taşraya eleştirel bir bakış açısıyla görev ve sorumlulukları da hatırlatılmaktadır. "İz" hikâyesinde bulunan çökmekte olan bir ev ile yenik düşmek üzere olan bir medeniyet sembolize edilir. "Ev" savunulması gereken bir kale gibidir. Terk edilmiş kente rağmen hikâye kişisi hayatının son anına kadar evi savunmak için sorumluluk hissetmektedir. Dağlardan ovalara, taşradan büyük ve yeni kentlere gidilmesi dikkat çekicidir. "Ölü" başlıklı hikâyede de bir ölü üzerinden "kasabanın dirilişi" aktarılır. Devletin ve toplumun çöküşünün metafizik boyutları taşra ekseninde yansıtılmıştır. "Ziyaret" başlıklı hikâyede de kasaba halkına ve kasabanın değişen manevi değerlerine karşın vaktinden önce diriltilmiş ölülerle eleştirel bir bakış yöneltilir. "Ölüler", yerlerinde bulamadıkları kasabalarını ve torunlarını ovadaki yeni şehirde aramak için yola koyulurlar. Aranmaya değer hiçbir şeyin kalmadığı şehirde ölümün bir nimet olduğu ifade edilmektedir.

Portreler'de yer alan hikâyeler, yazarın taşraya olan bakışında yeni bir açılım sağlar. Diriliş, ölüm, gelenek, eski-yeni gibi kavramlar üzerinde düşünmeye devam eden Sezai Karakoç, *Portreler'*de taşraya olan bakışını daha mikro düzeye indirerek "köy" bağlamında yansıtır. "Köy" dönemin tezli anlayışının aksine yeni bir gerçeklikle kendisine yer bulur. İnsan fıtratına aykırı olarak kabul edilen modern kent hayatına karşın tabiatın ve manevi değerlerin canlı olduğu "köy" üstün tutulmaktadır. Hikâye özneleri, taşraya duydukları özlemi çocukluğun büyülü anılarıyla birlikte yansıtırlar. Bu açıdan hikâyeler, taşraya dair pastoral manzaralarla doludurlar.

Taşrayla yolu kesişmiş insan portrelerinin yansıtıldığı hikâyelerde, "Sade Bir Yüz" başlıklı hikâyede bir taşra avukatının politika macerası aktarılır. Taşraya dair gözlemler, politik çekişmeler ellili yaşlarına gelmiş Mustafa Çiçekoğlu'nun trajik öyküsüyle birlikte yansıtılır. "Tuzak ya da Son Günler" hikâyesinde kasabadan kente yerleşmiş, entelektüel bir tip olan Halil Bey'in öyküsü konu edilir. Güneşin doğuşuna hasret bir şekilde apartman dairesinde yaşayan Halil Bey, taşraya dair nostaljik duygularla doludur. "Dönüş" başlıklı hikâye kır, kasaba ve şehir üçgeninde geçen anı parçalarından oluşmaktadır. Kent, gölgesizlik izleğiyle anılırken taşra, büyük şehirden arınmayı işaret ederek "sıla" olarak görülür. Hikâyede kent ve taşra arasında karşıtlıklar kurulur ve taşra, tabiatla birlikte öze dönüşü sembolize eder. "Gezi" ve "Bağbozumu" hikâyelerinde birbirine paralel biçimde geriye dönüş tekniğiyle bir baba ve oğulun kırsal kesimi

ziyaretleri ve kırsal kesimlerde yaşadıkları söz konusu edilir. Köyler, dağlar, bağlar çeşitli özellikleriyle hikâyelerin peyzajını oluştururlar. Köylerin sosyoekonomik durumu da hikâyelerde geniş yer tutar. Genelde olumlu özellikleriyle yansıtılan köy manzaralarına zaman zaman kan davaları, husumetler, düşmanlıklar da karışır. Savaşın etkileri, ekonomik sıkıntılar dikkat çekmektedir. "Dağ" başlıklı hikâyede sebebini bilmediği bir nedenden ötürü dağa inzivaya çekilen adamın hikâyesi, "dağ" ve "şehir" karşıtlığıyla anlatılır. Şehirde ruhu kanayan münzevi, dağı bir çıkış yolu olarak seçmiştir. "Bekçi" başlıklı hikâyede ilçe statüsüne yeni geçen bir kasabada görev yapan bekçinin yaşadığı maceralar ve kasabanın zaman içindeki değişimi konu edilmektedir. Kasaba yeni statüsüyle beraber eski samimiyetini kaybetmiş ve yeni bir hiyerarşiye teslim olmuştur.

Rasim Özdenören, çocukluğu ve gençliğinin bir kısmının geçtiği Maraş ve Malatya gibi taşra şehirlerini özellikle ilk hikâye kitaplarında mekân bağlamında kullanmaktadır. Rasim Özdenören'de mekân kavramı, "atmosfer" içerisinde ortaya konur. Mekânlar hikâyenin temasını ve kullanılan izlekleri pekiştirecek biçimde hikâyelere yansıtılırlar. Mekân olgusu yazarın son dönem hikâye kitaplarında giderek silikleşmiş ve hikâyeler "atmosfer öyküsü" denilebilecek tarzda yazılmıştır.

Rasim Özdenören taşrayı, kent bağlamında, kentle etkileşim içerisinde hikâyelerine yansıtmaktadır. Özgürlükler ve fırsatlar diyarı olarak yansıtılan kent, öte yandan manevi değerlerin yıprandığı, insanların birbirinden habersiz yaşadığı bir yer olarak tasvir edilir. Özdenören'in hikâyelerinde "arayan adam" olarak nitelendirilebilecek tipik özneler, kimi zaman bir kentte kimi zaman da bir taşra beldesinde, zihinlerinde taşıdıkları ama ne olduğunu da tam olarak bilemedikleri problemi çözmek için harekete geçerler. Bu noktada taşra, arayış halinde olan özne için terk edilen yerdir. Kent ise çıkışsızlıktan kurtuluş için bir çözüm olarak belirmektedir.

Arayış halinde olan özneler kente doğru yol almaktadır. Hikâye kişileri doğup büyüdükleri, yetiştikleri taşradan kente göç ederler. Göç realitesi, Özdenören'in taşraya bakışında temel argümanlardan birisidir. Taşrada geçen hikâyelerin pek çoğu toprağı terk eden "evlatlar" ve toprağına sahip çıkan "babalar" üzerinden şekillenir. Nesil çatışması, kuşaklar arasındaki iletişimsizlik hali de taşrada yaşayan aileler için çözülmeyi sağlayan başat unsurlardan birisidir. Özdenören'in merceği gidenlerden ziyade kalanlar ve kalanların yaşadığı maddi ve manevi travmalar üzerinde gezinir.

Taşrada geçen hikâyelerde, Özdenören'in hikâyeciliğinde sık görülen izlek olan "çözülme" de ekonomik ve sosyal anlamda ortaya konur. Ailenin çözülmesi aynı zamanda toplumun da çözülmesi demektir. "Çözülme" ile birlikte "ölüm" ve "ölüm ötesi" de taşraya dair hikâyelerde ayrılmaz bir parça olarak kendisini gösterir. Ölüm, hayatı ve bireyi yücelten anlayışın aksine taşra hayatında, hayatın her bir anında kendisini hissettirir. Hayat ve ölümün iç içe olduğu hikâyelerde taşra, kente göre soyut ve somut manada "ölüm" ile daha haşır neşir durumdadır.

Toplumsal ve kültürel değişimin bireyde ve ailede yarattığı "çözülmenin" yanı sıra "yabancılaşma" da Özdenören'in hikâyelerinde bireylerin "toplum dışı" özelliğini vurgulaması bakımından önemlidir. Kendisine ve ailesine yabancılaşan bireyler, başkaldırı içerisine girerler. Bu başkaldırıların yarattığı trajik sonuçlar, taşrada "kanaat duygusuyla" karşılanmaktadır. Taşradan kopmayan, tarımla birlikte toprağı işleyen "babalar" asi evlatlarının aksine başkaldırmadan hayatlarını idame ettirmeye devam ederler. Arayış ve başkaldırının yönü kente doğrudur. Taşra ekonomik çözülmenin ve trajik olayların getirdiği sıkıntılarla meşguldür.

Rasim Özdenören'in hikâyeciliğinde taşra, ilk kitabı *Hastalar ve Işıklar* ile sahneye çıkar. Kitapta bulunan "Ricat" başlıklı hikâyede bir geri dönüş hikâyesi konu edilir. Anlatıcının yıllar sonra geri dönüşüyle birlikte yüzleştiği "ev", sokaklar, sokakların içindeki insanlar çocukluğun mutlu hatıralarıyla birlikte kaybolmuştur. "Pus" başlıklı hikâyede olay örgüsü karamsar, hayata yabancılaşmış genç bir erkek anlatıcıyla dedesi etrafında şekillenir. Ölüm, evle birlikte bütün mekâna sinmiştir. "Mani Olunmuş Adam" başlıklı hikâyede ise çevreden merkeze, taşradan kente giden bir kişinin "deli" muamelesi görmesiyle yaşadığı travmatik durum konu edilir. Kent bir anafor gibi "yabancıyı" yutmaktadır. "Profil" hikâyesinde ise taşra tren yolculuklarındaki imajlarla konu edilir. "Yıkıntı" başlıklı hikâyede taşraya dair görüntüler atıllık ifade eden şekilde hikâyeye yansıtılır. *Hastalar ve Işıklar* kitabında "Pus", "Kan Otları", "Yıkıntı", "Eskiyen" gibi hikâyelerde "evler" birer yıkıntı, enkaz halinde ölüme dair çağrışımlarla doludur.

Çözülme hayatla ve çevresiyle sağlıklı ilişki kuramayan bireylerin çıkmazlarını sosyal ve ekonomik nedenleriyle birlikte ele alan hikâyelerden oluşur. Çözülmeyle birlikte göç ve göçün yarattığı çelişkiler konu edilir, yazarın hikâyeciliği toplumsal bir çerçeveye açılır. *Hastalar ve Işıklar* çizgisini sürdüren "Ölünün Odaları" başlıklı hikâye ölüm olayını kamusallaştırması bakımından dikkat çekicidir. Ölümden münezzeh bir

mekân gibi gözüken kente karşın taşrada eşyaya ve insana hâkim bir ölüm gerçekliği mevcuttur. "Ev" bir metafor olarak *Çözülme* içerisinde bulunan hikâyelerde, zamana karşı koyamayan bireyi, eşyayı ifade eder. "Aile" hikâyesinde zaman, taşrada acımasız, yıpratıcı bir şekilde hüküm sürmektedir. Kitaba adını veren "Çözülme" başlıklı hikâyede "baba oğul çatışması", şehrin taşrasında yaşayan bir aile üzerinden anlatılır.

Çok Sesli Bir Ölüm, bireyin bilinçaltı boyutunu ruhsal çözümlemeler ve çeşitli insanlık trajedileriyle birlikte yansıtan hikâyelerden oluşur. Rasim Özdenören'in hikâyeciliğinde *Çok Sesli Bir Ölüm,* bireyin dış dünyaya ve Anadolu'ya tamamen açılması bakımından kırılma noktasıdır. Anadolu insanının coğrafyayla olan mücadelesi hikâyelerde kendisini hissettirir. Taşraya dair betimlemelerin işlevi hikâyelerdeki "yoksulluğu" ve "çaresizliği" vurgulamaktadır. Köy gerçekliği, emek-sömürü ilişkisinin şematik ilişkilerine girişmeden modern öykünün imkânları dâhilinde yansıtılır. Kitaba adını veren "Çok Sesli Bir Ölüm" de hem köyden hem kentten uzakta etrafı dağlarla çevrili bir mezrada yaşayan Kamber ve ailesinin yaşadığı trajedi ve çaresizlik anlatılır. Taşra ekonomik sıkıntılar, ulaşım güçlüğü, çetin tabiat şartlarıyla birlikte yansıtılır. "Sabah Aralığı" başlıklı jandarmanın hikâyede cinayet zanlısı olarak aradığı Halil'in hikâyesi anlatılır. Oğulları kente göç eden Halil, kaçakçılık yaparak suça bulaşmıştır. Ekonomik sıkıntılar ve bozuk düzen özneyi suça iten nedenler olarak gösterilir. "Kan" hikâyesinde de "Sabah Aralığı" hikâyesinde olduğu gibi "toprağa bağlılık", "göç", "kuşaklararası çatışma", "yoksulluk" gibi izlekler Zeynel ve ailesi etrafında anlatılır. Toprağı terk eden evlatlar ve toprağı savunan babalar her iki hikâyenin de temel çatışmasıdır. Her iki hikâyede de toprağa bir kutsiyet atfedilmiştir.

Çarpılmışlar, Rasim Özdenören'in ilk dönem hikâyeciliğinde son durak olarak gösterilmektedir. Hikâyeler yabancılaşan bireyin "karanlık" tarafını, suça ve günaha olan meylini gösteren metinlerden oluşur. "Kötülük" bir problematik halinde hikâyelerde yerini almaktadır. Hikâyelerde laytmotif olarak yer alan "çarpılmış insan", suça olan yatkınlığıyla ailesiyle ve çevresiyle çatışma içerisindedir. Bu noktada baba ve oğul ilişkileri tekrar mercek altına alınır. Çocuklarına doğruyu aktaramamış ebeveynlerle aileyi ayakta tutan ahlaki değerlerin yok oluşu sezdirilir. Hikâyelerde mekânlar genellikle bir taşra şehri -Maraş- veya kasabasıdır. "Arasat" başlıklı hikâyede "günahkâr" olarak kurgulanmış Ejder'in kendilerine ait tarlada çalışan bir kadına tecavüzüyle başlayan "kötülük sarmalı" anlatılır. "Sedir Yaprağı" başlıklı hikâyede bir berberde çıraklık yapan

Rıdvan'ın ustası ve annesi arasında çıkan dedikodulardan dolayı babasının azmettiriciliğiyle annesini öldürmesi konu edilir. "Işımamıştı Sabah Daha" hikâyesinde "Arasat" hikâyesine çok benzer şekilde günahkâr bir evladın babasına ve ailesine verdiği maddi ve manevi zararlar konu edilir. "Mor Sinekler" hikâyesinde babası ölüm döşeğinde yatan bir çocuğun dilinden ölüm olgusu yansıtılır. "Ay Doğarken Geceleri" başlıklı hikâyede kitapta bulunan diğer hikâyelere göre entrika ve çatışması daha az olan, büyük bir günahtan ziyade bir taşra kasabasında akşam saatlerinde yaşanan günlük olaylar anlatılır. *Çarpılmışlar*'da bulunan hikâyelerde taşra, yozlaşmanın, günahın, suçun içerisinde dönenip durmaktadır. Eleştirel bir paradigma içerisinde sunulan taşraya dair tasvirler de genellikle sarsılmakta ve çözülmekte olan toplumu işaret edecek şekilde olumsuz yönde tasvir edilir. Meteorolojik olaylar dahi bu atmosferi pekiştirecek şekilde enkazın boyutunu artırırlar.

Yusuf Atılgan'ın ve Rasim Özdenören'in taşrada geçen hikâyelerinde kişiler, içe kapanık, dış çevreyle çatışan, yabancılaşmış şekilde hayatlarını sürdürürler. Sezai Karakoç'un hikâyelerinde ise hikâye kişileri, büyük bir ideali gerçekleştirmek uğruna fedakârlıklar yaparlar. Kişiler, içinde bulundukları açmazdan kurtulmak için taşradan merkeze, kente doğru kaçmak isterler. Yusuf Atılgan'da bu durum kaçış arzusuyla Rasim Özdenören'de ise göç yoluyla gerçekleşir. Yusuf Atılgan'ın hikâyelerinde kurtuluş en iyimser haliyle kurgusal düzeyde gerçekleşirken Rasim Özdenören'de kentte yeni bir hayat arayan bireyler fiili kaçışı gerçekleştirirler ancak bu girişimler de fiyaskoyla sonuçlanır. Biri pasif diğeri aktif iki tavrın sonucunda da özneler kendilerini kuşatan psikoz durumundan kurtulamazlar. Sezai Karakoç'ta ise kente gidiş idealler uğruna, savaşlara katılmak için gerçekleşir. Diğer açıdan Karakoç'ta kent, kişiler için sürgün yeri gibidir. Daima özlenen hatıralarıyla taşraya geri dönülmek istenir.

Yusuf Atılgan'ın hikâyelerinde taşrada çocuklar, alışılmış şekilde masumiyetleriyle ve doğallıklarıyla hikâyelerde yer almazlar. Çocuklar, taşradaki sosyal baskının aracı haline gelir ve "öteki" olarak görülen hikâye özneleri üzerinde psikolojik şiddet uygularlar. Yusuf Atılgan'ın taşrasında "çocukluk" masumiyeti temsil etmemektedir. Sezai Karakoç'un hikâyelerinde ise çocuklar, sevgi ve şefkat dolu babalarıyla birlikte taşranın pastoral manzaraları eşliğinde seyahat ederler. Taşra ve "çocukluk özlemi" iç içe geçerek hikâye anlatıcıları için eski ve güzel hatıraları oluştururlar. Çocukluk ve taşra, masumiyeti ve nostaljiyi temsil etmektedir. Rasim

Özdenören'in hikâyelerinde ise çocukluk aile bireylerinin hasta, mekânın yıkık dökük görüntüleri arasında geçmektedir. Kimi hikayelerde ise canlı bir mahalle tasviriyle çocuklar da hayata katılırlar.

Babalar ve oğullar arasındaki ilişki Rasim Özdenören'in hikâyelerinde problemli bir şekilde yürümektedir. Evlatlarını iyi yetiştiremeyen ve evlatların işleyecekleri kötülük ve günahlara davetiye çıkaran bilinçsiz anne babalar, hikâyelerde yerine getirmedikleri sorumluluklarının altında ezilirler. Çoğu hikâyede babalar, kente giden oğullarını yoksulluk ve çaresizlikle beklemek zorunda kalırlar. Evlatlarını bekleyen anne babalar ve kente göç eden evlatlar, iki ayrı kutbu oluştururlar. Sezai Karakoç'un hikâyelerinde ise babalar son derece müspet biçimde hikayelerde yerini alır. Babalar ve oğullar arasında hiçbir çatışma yoktur. Oğullar babalarının manevi mirasını ve anılarını yaşatmak, verilmiş sözlerini tutmak için yaşarlar. Babalar örnek alınan ve hayatlarından ders çıkarılan kimselerdir. Şefkatle yürütülen bir otoriteyi ifade ederler. Yusuf Atılgan'ın hikâyelerinde ise baba figürü genel itibariyle yok sayılmaktadır. Ailede yalnız kadınlar, öteki konumunda taşrayla çatışan bireyler "baba figürü" olmadan hayata tutunmaya çalışırlar. Sezai Karakoç'un hikâyelerinde taşrada görülen sıkı aile bağları, kuvvetli bir şekilde birbirine bağlıyken Rasim Özdenören'in hikâyelerinde gevşemeye ve suistimal edilmeye başlanmıştır. Yusuf Atılgan'ın hikâyelerinde ise söz konusu aile bağları, neredeyse yok farz edilmiştir.

Yusuf Atılgan'ın hikâyelerinde "taşra sıkıntısını" derinden hisseden bireyler için cinsellik bir tabu şeklinde hikâyelere yansıtılır. Çarpık bir cinsellik anlayışı, cinsel yaşamın başkaları tarafından suistimal edilmesi hikâye kişileri üzerinde travmatik etkiler bırakır. Rasim Özdenören'in hikâyelerinde de benzer bir durum söz konusudur. Taşrada ataerkil yasalara göre hayatlarını sürdüren özne, cinsel suçlara karışarak başkaları üzerinde tahakküm kurmaktadır. *Çarpılmış insan* motifiyle sembolize edilen hikâye kişileri taşradaki çarpık cinsellik anlayışını yansıtırlar. Yusuf Atılgan'ın ve Rasim Özdenören'in taşrada geçen hikâyelerinde gerçekleşen bu yönelime karşın Sezai Karakoç'un hikâyelerinde taşra, "cinsellik" hususunda travmatik bir yönelimi ifade etmemektedir. Sezai Karakoç'un taşrada geçen hikâyelerinde "huzurlu ve temkinli" bir hava hâkimdir. Özel hayatlar, mahrem yapılarına dikkat edilerek hikâyelerde konu edilir. Bu mahremiyet hali hikâye kişilerinin hayatları temelinde hikâyeleri besleyecek bir üslupla yansıtılır.

Taşra, Atılgan'ın hikâyelerine adeta bir açık hava hapishanesini andırırken Karakoç'ta pastoral manzaralarıyla tabiata ve insanın ruhuna bir yöneliş olarak yansıtılır. Özdenören'in hikâyelerinde ise taşra "ölüm", "yoksulluk", "çaresizlik", "çatışma", "çözülme" gibi izleklere uygun düşecek şekilde âtıl ve eskimeye yüz tutmuş şekilde tasvir edilir.

Atılgan'ın taşrasında zaman, durmuş ve donmuş biçimde "sıkıntının zamanıdır." Sezai Karakoç'un hikâyelerinde ise her bir anda geçmiş, gelecek ve şimdiyi bağlayan aşkın bir zaman söz konusudur. Rasim Özdenören'in taşrasında zaman, insanı ve nesnelerin tümünü eskitir, çürütür. Zaman üç hikayecinin de seçtikleri temalara uygun düşecek şekilde kullanılmıştır. Sezai Karakoç'ta taşraya ruhunu veren "zaman", Yusuf Atılgan'da taşranın ruhunu mahkumiyetle ve mahrumiyetle doldurmuştur. Rasim Özdenören'de ise maddi bağlama yerleşerek nesnelere ve eşyalara karşı şiddetli bir taarruza girişir. Rasim Özdenören, "zamanı", kimi hikayelerinde başlı başına bir "karakter" olarak metne yerleştirmektedir.

Sezai Karakoç ve Rasim Özdenören'in taşraya bakışlarında sosyoekonomik koşullar daha vurgulu biçimde yer alır. Her iki yazarın taşrasında yoksulluk, çaresizlik gibi insanı zorlayan çetin şartlar konu edilir. İnsanın tabiatla olan mücadelesi hiç bitmemektedir. İki hikayeci de taşrada var olmuş ve sonsuza kadar var olacak insanlık trajedilerini anlatmak ister gibidirler. Yusuf Atılgan'ın taşrasında ise sosyoekonomik detaylar örtülü bir şekilde metinlere yerleştirilmiştir. Atılgan diğer iki yazarın aksine taşrada yaşayan "birey" üzerine eğilir, onu "öteki" yapan sosyal ve psikolojik koşulları ve hiyerarşik yapıyı yansıtır.

Sezai Karakoç ve Rasim Özdenören'in hikâyelerinde "toprak" ve "ev" gibi olgulara kutsiyet atfedilmiştir. "Toprak" ve "ev" kendilerini aşan, bir medeniyeti ve geleneği sembolize edecek şekilde kullanılır. Buna karşın Atılgan'ın hikâyelerinde toprak ve ev, sıkıntı ve boğuntudan başka bir şey vaat etmemektedir. Sezai Karakoç'un hikâyelerinde kişiler, "eve", "toprağa", "medeniyete" sahip çıkma gayretindeyken Rasim Özdenören'in hikâyelerinde babalar tarafından arzulanan bu durum evlatların evi ve toprağı terk edişiyle sükût-ı hayale uğramaktadır.

Rasim Özdenören'in hikâyelerinde gevşeyen aile bağları, kötülük ve günah meselesi, çözülme, ölüm gibi soyut meseleler modern hikâyenin talep ettiği şekilde metin

içindeki dramatik çatışmalarla yansıtılır. Bu noktada modernleşme süreci, yıpratıcı etkileriyle beraber bütün meselelerin göbeğinde yer almaktadır. Modernleşme ve değişim, yaşanan trajik olayların gizli bir faili gibidir. Taşra da "modernleşme" sürecinden nasibini almış ve çözülmeye başlamıştır. Rasim Özdenören ve Sezai Karakoç, taşrayı da etkileyen bu süreci, maddi manevi değerlerin çözülmesi ekseninde ele alırlar. Sezai Karakoç'un hikâyelerinde modernleşmenin ve değişimin maddi emareleri dağdan ovaya inen evlerle, manevi emareleri ise yatsıdan öteye uzayan günlerle, çarşıda "aşırılan sırlarla", mahremiyetin gönüllü bir şekilde ihlalleriyle yansıtılır. Yusuf Atılgan'ın hikâyelerinde ise modernleşme, eleştirel bir mercek eşliğinde yansıtılmamaktadır. Kişiler, geleneksel olan taşradan kopmak ve yeni olan kente gitmeyi arzularlar. Kişilerin ötelere duydukları bu merak, yeni ve modern olana duyulan gizli bir arzuyu da ifade etmektedir.

Rasim Özdenören'in ve Sezai Karakoç'un taşrada geçen hikâyelerinde "ölüm" konusu da taşrayla ilişkili bir biçimde yansıtılır. Bilhassa Rasim Özdenören'in hikâyelerinde "ölüm", kokusuyla rengiyle görüntüsüyle kendisini her an duyurmaktadır. Sezai Karakoç'un hikâyelerinde de durum farklı değildir. "Ölüm" bir son olarak algılanmamakta, dirilişin ve yeniden doğuşun müjdecisi olmaktadır. Bu noktada Rasim Özdenören'in hikâyelerinde, hayatı kutsayan, manevi olanı dışlayan bir bakış açısıyla ölümü bir son biçiminde algılayan kişiler de yansıtılır. Hastalıklarla gelen ölümler, soğuk yüzleriyle taşrada geçen her ana eşlik ederler. Değişen ise "ölümü" yorumlayan öznenin kendisidir. Yusuf Atılgan'da ise hayat o denli vurgulu ve boğucudur ki "ölüm" kendisine bu sıkıntının içerisinde bir manevi bir gerçeklik olarak bulamamaktadır. Yusuf Atılgan'ın kimi hikâyelerinde özneler, intiharı üstlerine çöken ve her an taşıdıkları sıkıntılarını sona erdirmek için araç olarak kullanmak isterler. Ancak intiharı da tıpkı kaçış ve kurtuluş arzuları gibi eyleme dökememektedirler. Eylemsizlik "ölüm" konusunda da baskın çıkmaktadır.

Taşra kavramı her üç yazarın hikayelerinde farklı bağlamlarda kullanılır. Sezai Karakoç'un hikâyelerinde kişiler, olaylar, zaman ve mekân taşraya doğru hareket etmektedir. Hikâye öznesinin kurtuluşu da bütün açmazların çözüldüğü nokta da taşradır. Hayatın akışı merkezden taşraya doğru şekillenmektedir. Yusuf Atılgan'ın hikâyelerinde ise taşra hem başlangıcın hem de sonun adresidir. Hikâyeler, içindeki tüm etmenlerle birlikte taşrada başlayıp taşrada bitmektedir. Kaçış ve kurtuluşun mümkün olmadığı bir

mekân tasavvuruyla taşra, taassubun mekânı olarak gözükür. Rasim Özdenören'in taşrada geçen hikâyelerinde ise iki farklı yönelimi de bünyesinde barındıracak biçimde taşra hem çözümün hem de sorunun kendisidir.

Taşra ve kent arasında sosyolojik ve siyasal bağlamda gerçekleşen gerilimli ilişki, Rasim Özdenören'in hikâyelerinde göçler ve kültürel alışveriş çerçevesinde kendisini gösterir. Sezai Karakoç'un hikâyelerinde ise mesele manevi anlamda ele alınmış, yazarın diriliş felsefesi ekseninde taşra ve merkez ilişkisi, taşrayı önceleyecek biçimde öne çıkarılmıştır. Yusuf Atılgan'da ise taşra ve merkez, edilgen bir çerçevede birbiriyle somut bir ilişki içerisinde olmadan ortaya konur. Yusuf Atılgan'ın hikâyelerinde taşranın merkeze bakışı daima arzu doludur.

Yusuf Atılgan, Sezai Karakoç ve Rasim Özdenören'in hikâyelerinde taşraya bakış üç yazarın da edebi anlayışı, dünya görüşü ve bireyi algılayışı ekseninde değişiklik göstermektedir. Tez, antitez ve sentez şeklinde tasnif edebileceğimiz bu farklılıklarda Sezai Karakoç tarafından genel hatlarıyla idealize edilen taşra, Yusuf Atılgan'ın hikâyelerinde adeta bir "mahrumiyet bölgesi" olarak antitez şeklinde kendisini gösterir. Rasim Özdenören'in hikâyelerinde ise taşra, iyiliğin ve kötülüğün, suç ve günahın, gelenek ve modernitenin, ölüm ve dirimin iç içe geçtiği, göçlerle değişen ve dönüşen yapısıyla bir sentez şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

1. Yusuf Atılgan, Sezai Karakoç ve Rasim Özdenören'in (Çalışmada Kullanılan) Hikâye Kitapları

Atılgan, Yusuf, *Bütün Öyküleri,* Yapı Kredi Yayınları, 12. Baskı, İstanbul 2013.

Karakoç, Sezai, *Meydan Ortaya Çıktığında-Hikâyeler I,* Diriliş Yayınları, 9. Baskı, İstanbul 2016.

Karakoç, Sezai, *Portreler-Hikâyeler II,* Diriliş Yayınları, 7. Baskı, İstanbul 2016.

Özdenören, Rasim, *Hastalar ve Işıklar,* İz Yayıncılık, 7. Baskı, İstanbul, 2013.

Özdenören, Rasim, *Çözülme,* İz Yayıncılık, 13. Baskı, İstanbul 2019.

Özdenören, Rasim, *Çok Sesli Bir Ölüm,* İz Yayıncılık, 12. Baskı, İstanbul 2019.

Özdenören, Rasim, *Çarpılmışlar,* İz Yayıncılık, 8. Baskı, İstanbul 2018.

2. Referans Kaynaklar

2.1. Kitap ve Tezler

Alver, Köksal, *Taşra Halleri,* ed. Köksal Alver, Çizgi Kitabevi, Konya 2017.

Aktulum, Kubilay, *Metinlerarası İlişkiler,* Öteki Yayınevi, Ankara 2000.

Atılgan, Yusuf, *Anayurt Oteli,* Yapı Kredi Yayınları, 27. Baskı, İstanbul 20014.

Atılgan, Yusuf, *Siz Rahat Yaşayasınız Diye,* ed. Faruk Duman, Can Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2018.

Bachelard, Gaston, *Mekânın Poetikası,* çev. Alp Türmertekin, İthaki Yayınları, 5. Baskı, İstanbul 2018.

Bauman, Zygmunt, *Akışkan Modernite,* çev. Sinan Okan Çavuş, 4. Baskı, İstanbul 2019.

Bora, Tanıl, *Taşraya Bakmak,* ed. Tanıl Bora, İletişim Yayınları, 7. Baskı, İstanbul 2016.

Bulut, Diler, *Türk Edebiyatı'nda Taşra,* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2007.

Canetti, Elias, *İnsanın Taşrası,* çev. Ahmet Cemal, Sel Yayıncılık, İstanbul 2015.

Çiğdem, Ahmet, *Taşra Epiği "Türk" İdeolojileri ve İslamcılık,* Birikim Yayınları, İstanbul 2016.

Dursun, Ali (ed.), *Medeniyetin Burçları Sezai Karakoç Kitabı,* Medeniyetin Burçları Derneği Kültür Kitaplığı, Kayseri 2015.

Engin, Ertan, *1980 Sonrası Türk Hikâyesinde Tasavvuf,* Palet Yayınları, Konya 2015.

Girard, René, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat,* çev. Arzu Etensel İldem, Metis Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2017.

Gürbilek, Nurdan, *Yer Değiştiren Gölge,* Metis Yayınları, 5. Baskı, İstanbul 2016.

Gürbilek, Nurdan, *Kötü Çocuk Türk,* Metis Yayınları, İstanbul 2016.

Gümüş, Semih, *Öykünün Bahçesi,* Can Yayınları, 3. bs., İstanbul 2012.

Güngör, Bilgin, *Yusuf Atılgan'ın Hayatı, Eserleri ve Fikirleri,* Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2014.

Haksal, Ali Haydar, *Eleğimsağmalarda Gökanıtı,* İz Yayıncılık, İstanbul 2015.

Harvey, David, *Sosyal Adalet ve Şehir,* çev. Mehmet Moralı, Metis Yayınları, İstanbul 2003.

H. E. Bates, *Kısa Öykü: Yazınsal Bir Tür Olarak,* Bilge Kültür Sanat Yay. İstanbul 2001.

Karakoç, Sezai, *Gün Doğmadan-Toplu Şiirler,* Diriliş Yayınları, İstanbul 2012.

Karakoç, Sezai, *Edebiyat Yazıları II-Dişimizin Zarı,* Diriliş Yayınları, İstanbul 2017.

Karakoç, Sezai, *Ruhun Dirilişi,* Diriliş Yayınları, 6. Baskı, İstanbul 2007.

Karataş, Turan, *Doğunun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç,* İz Yayıncılık, İstanbul 2019.

Kaplan, Ramazan, *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy,* Akçağ Yayınları, Ankara 1997.

Kolcu, Ali İhsan, *Yusuf Atılgan'ın Roman Dünyası,* Toroslu Kitaplığı, 2003.

Korkmaz, Ramazan, *Türk Edebiyatında Yeni Bir Türk Küçürek Öykü,* Akçağ Yayınları, 2017.

Kutlu, Mustafa, *Akasya ve Mandolin,* Dergah Yayınları, 6. Baskı, İstanbul 2012.

Kula, Fikri, *Sezai Karakoç'un Şiir ve Hikâyelerinde Şehir ve Medeniyet,* Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2016.

Lekesiz, Ömer, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü 4,* Kaknüs Yayınları, İstanbul 2001.

Makal, Mahmut, *Bizim Köy,* Literatür Yayınları, İstanbul 2016.

Mardin, Şerif, *Türkiye'de Toplum ve Siyaset Makaleler-I,* İletişim Yayınları, 13. Baskı, İstanbul 2006.

Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2,* İletişim Yayınları, 20. Baskı, İstanbul 2016.

Özdenören, Rasim, *Kent İlişkileri,* İz Yayınları, 5. Baskı, İstanbul 2018.

Özdenören, Rasim, *Denize Açılan Kapı,* İz Yayıncılık, 7. Baskı, İstanbul 2012.

Özdenören, Rasim, *Kuyu,* İz Yayınları, 8. Baskı, İstanbul 2015.

Sağlık, Şaban, *Hikâye/Anlatı/Yorum,* Hece Yayınları, Ankara 2014.

Sağlık, Şaban, *Rasim Özdenören'in Eserlerinin Tematik İncelenmesi,* Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Samsun 1992.

Simmel, Georg, *Modern Kültürde Çatışma,* çev. Elçin Gen-Tanıl Bora-Nazile Kalaycı, İletişim Yayınları, 10. Baskı, İstanbul 2015.

Süalp, Z. Tül Akbal-Güneş, Aslı (ed.), *Taşrada Var Bir Zaman,* Çitlembik Yayınları, İstanbul 2010.

Shayegan, Daryush, *Melez Bilinç,* çev. Haldun Bayrı, Metis Yayınları, İstanbul 2014.

Saygılı, Erman, *Orhan Pamuk'un Romanlarında Taşra,* Aydın Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyonkarahisar 2012.

Temo, Selim, *Türk Şiirinde Taşra,* Agora Kitaplığı, İstanbul 2011.

Topçu, Nurettin, *Taşralı,* Dergah Yayınları, 6. Baskı, İstanbul 2013.

Tosun, Necip, *Türk Öykücülüğünde Rasim Özdenören,* İz Yayıncılık, 2. Baskı, İstanbul 2017.

Tosun, Necip, *Öykümüzün Sınır Taşları,* Dedalus Yayınları, İstanbul 2016.

Tosun, Necip, *Modern Öykü Kuramı,* Hece Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2018.

Varlık, Mesut, *Edebiyatın Taşradan Manifestosu,* haz. Mesut Varlık, İletişim Yayınları, İstanbul 2015.

2.2. Makale, Madde ve Bildiriler

Akatlı, Füsun, "Öyküleriyle Yusuf Atılgan", *İmge Öyküler,* s. 2, Nisan-Mayıs 2005, s. 64-68.

Alkan, Ahmet Turan, "Memleketin Taşra Hali", *Taşraya Bakmak,* İletişim Yayınları, İstanbul 2016, s. 74.

Argın, Şükrü, "Taşraya İçeriden Bakmak Mümkün Müdür?", *Taşraya Bakmak,* İletişim Yayınları, İstanbul 2016, s. 275.

Barlas, Orhan, "Bodur Minareden Öte'dekiler", *Yusuf Atılgan'a Armağan, İletişim Yayınları,* İstanbul 1992, s.263-266.

Bayraktar, Osman, "Portreler'deki Portreler", *Hece,* s. 48, 2000, s. 29-34.

Berki, Kâmil Eşfak, "Sezai Karakoç'un Hikâyeleri", Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, *Hece,* s. 46/47, Ekim 2005, s. 347.

Bora, Tanıl, "Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye", *Taşraya Bakmak,* İletişim Yayınları, İstanbul 2016, s. 104.

Cevdet Karal-Ömer Erdem, "Rasim Özdenören'le", *Kaşgar,* S. 20, Mart-Nisan 2001, s. 135-176.

Çiğdem, Ahmet, "Taşra Karalaması-Küçük Bir Sosyolojik Deneme", *Taşraya Bakmak,* İletişim Yayınları, İstanbul 2016, s. 104.

Çelik, Celalettin, "Taşrayı Anlamak: Dönüşen Taşra Tasavvuru", *Taşra Halleri*, Der. Köksal Alver, Çizgi Kitabevi, Konya 2017, s.27,28

Çelik, Burçe "Teknolojinin Taşrası, Taşranın Teknolojisi: Osmanlı'dan Türkiye'ye Teknolojik Deneyimler ve Gerilimler", *Taşrada Var Bir Zaman*, Der. Z. Tül Akbal Süalp- Aslı Güneş, Çitlembik Yayınları, İstanbul 2010.

Daşçıoğlu, Yılmaz- Dönmez, Erdem, "Kasaba Edebiyatı Mümkün Mü?", https://www.academia.edu/30764871/KASABA_EDEB%C4%B0YATI_M%C3%9CMK%C3%9CN_M%C3%9C_Necati_Mert_%C3%96rne%C4%9Fi_ (23.07.2020).

Emre, Akif, "Sezai Karakoç'ta: Üç Şehir, Üç Sesleniş", Bir Uygarlık Tasarımı Olarak Diriliş, Diriliş Özel Sayısı, *Hece*, S. 73, Ocak 2003, s. 87-91.

Ergülen, Haydar, "Şiir Taşraya Aittir!", *Taşraya Bakmak,* İletişim Yayınları, İstanbul 2016, s. 218.

Firdevs Canbaz Yumuşak, "Rasim Özdenören ve Öykücülüğü", *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 7/2 Spring*, Ankara 2012, s.1281-1299.

Gürbilek, Nurdan, "Yakın Taşra", *Kötü Çocuk Türk,* Metis Yayınları, İstanbul 2016, s. 135.

Mehmet Güneş, "Hepimiz İnsanız, Ama Vicdanımız Da Var: Vicdanın Sesini 'Bi Sevmekten… Bi Ölümden…', 'Sevgili Nefret', 'Unutulan', ve 'Geç Kalan Adam'ın Öyküsü' Hikâyelerinden Dinlemek" Turkish Studies, International Periodical for the Languages and History or Turkic Volume 12/22, s. 377-388.

Nacak, İbrahim, "Taşra ve Ötekileştirme", *Taşra Halleri*, Der. Köksal Alver, Çizgi Kitabevi, Konya 2017, s.51

Gündoğdu, Servet, "Taşra Hikâyeciliği: İdeolojik mi Kültürel mi?" *Hece Öykü,* s. 41, 2010, s. 100.

Kahraman, Âlim, "Diriliş ve Edebiyat Düşüncesi", Bir Uygarlık Tasarımı Olarak Diriliş, Diriliş Özel Sayısı, *Hece*, S. 73, Ocak 2003, s. 87-91.

Karaca, Alaattin, "Öykücülüğünün İlk Döneminde Rasim Özdenören", Yedi Güzel Adamdan Biri, Rasim Özdenören Özel Sayısı, *Hece,* Ocak 2011, s. 195-211.

Laçiner, Ömer, "Merkez(ler) ve Taşra(lar) Dönüşürken", *Taşraya Bakmak,* İletişim Yayınları, İstanbul 2016, s. 14.

Mert, Necati, "Sezai Karakoç'un Hikâyeleri", *Medeniyetin Burçları Sezai Karakoç Kitabı, Medeniyetin Burçları Derneği Kültür Kitaplığı,* Kayseri 2015, s. 306-311.

Narlı, Mehmet, "Rasim Özdenören'in Öykülerinde Şehir", Yedi Güzel Adamdan Biri, Rasim Özdenören Özel Sayısı, *Hece,* Ocak 2011, s. 221-229.

Oğuz, Orhan, "Yusuf Atılgan'ın Hikâyelerinde Kasaba", *Turkish Studies, International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 6/2 Spring 2011,* s.689-702.

Oğuz, Orhan, "Yusuf Atılgan'ın Hikâyelerinde Köy", *Turkish Studies, International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 6/3 Summer 2011,* s. 1097-1115.

Öneş, Mustafa, "Bodur Minareden Öte", *Yusuf Atılgan'a Armağan, İletişim Yayınları,* İstanbul 1992, s.357.

Oktay, Ahmet, "İki Taşralı: Bilbaşar ve Atılgan'da Yabancılaşmış Birey Üzerine Notlar", *Yusuf Atılgan'a Armağan, İletişim Yayınları,* İstanbul 1992, s. 304-315.

Sezer, Sennur, "Yusuf Atılgan", *Gösteri,* s. 60, Kasım 1985.

Solak, Ömer, "Cumhuriyetin Erken Dönemlerinde Taşra ve Muhafazakarlık", *Hece Öykü,* s. 41, 2010, s. 82.

Su, Hüseyin, "Diriliş Neslinin Öyküleri", Bir Uygarlık Tasarımı Olarak Diriliş, Diriliş Özel Sayısı, *Hece,* s. 73, Ocak 2003, s. 292-305.

Türkeş, A. Ömer, "Orda Bir Taşra Var Uzakta…", *Taşraya Bakmak,* İletişim Yayınları, İstanbul 2016, s. 163.

Yıldız, Doğan Alpay, “Rasim Özdenören’in Hikâyelerinde Üç Mesele”, *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, s. 1, 2010, s. 21-44.

ÖZ GEÇMİŞ

KİMLİK BİLGİLERİ:	
Adı Soyadı:	Enes Alim
Doğum Tarihi:	30.03.1995
Doğum Yeri:	İstanbul / Eminönü
EĞİTİM BİLGİLERİ:	
İlköğretim:	Şişli Kuvayı Milliye İlkokulu (2001-2009)
Lise:	Kurtuluş Anadolu Lisesi (2009-2013)
Lisans:	Marmara Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü (2013- 2017)
Yüksek Lisans:	Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı (2017-)