

T.C.
ADYAMAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI
DOKTORA TEZİ

HÜSEYİN SU HAKKINDA MONOGRAFİK BİR ÇALIŞMA

Enser YILMAZ

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Selim SOMUNCU

ADYAMAN-2019

T.C.
ADYAMAN UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE
MODERN TURKISH LITERATURE
DOCTORAL THESIS

A MONOGRAPHIC STUDY OF HÜSEYİN SU

Enser YILMAZ

Supervisor
Asst. Prof. Selim SOMUNCU

ADYAMAN-2019

KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Dr. Öğr. Üyesi Selim SOMUNCU danışmanlığında, Enser YILMAZ tarafından hazırlanan "Hüseyin Su Hakkında Monografik Bir Çalışma" başlıklı çalışma 13.12.2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. M. Hilmi UÇAN

İmza:.....

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Mustafa KARABULUT

İmza:.....

(Danışman) Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Selim SOMUNCU

İmza:.....

Jüri Üyesi :Doç. Dr. Ferhat KORKMAZ

İmza:.....

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Ulaş BİNGÖL

İmza:.....

Doç. Dr. Murat Gökhan DALYAN

Enstitü Müdürü

BEYAN

Doktora Tezi olarak sunduğum ‘‘Hüseyin Su Hakkında Monografik Bir Çalışma’’ adlı çalışmanın, tarafımdan akademik kurallara ve etik değerlere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla doğrularım.

13.12.2019

Enser YILMAZ



DECLARATION

I hereby declare that this doctoral thesis titled as “A Monographic Study of Hüseyin Su” has been written by myself in accordance with the academic rules and ethical conduct. I also declare that all materials benefited in this thesis consist of the mentioned resources in the reference list. I verify all these with my honour.

13.12.2019

Enser YILMAZ



ÖZET
Doktora Tezi
Hüseyin Su Hakkında Monografik Bir Çalışma
Enser Yılmaz
Adıyaman Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı
Aralık, 2019

Monografiler, ünlü bir kişinin hayatını, sanatını, eserlerini bilimsel bir bakış açısıyla derinlemesine ele alan edebi türlerdir. Monografiler, bir kişi hakkında olabileceği gibi herhangi bir özel sorun ya da konu hakkında da olabilir. Hazırlanan bu çalışma, son dönem Türk öykücülerinden olan Hüseyin Su'nun monografisidir. Hüseyin Su, 1980 sonrası Türk edebiyatında öykü türünde eser veren sanatçılardan biridir. Gelenekten kopuşun beraberinde getirdiği yıkımı, yoksulluğu, aşkı, çocukluk özlemlerini, aile kurumunu, kuşak çatışması gibi temaları daha çok bireyi merkeze alarak öykülerinde işler. Hüseyin Su, kaybolan değerleri hatırlatarak insanların içinde bulunduğu huzursuzluğa dikkat çeker ve sırtını geleneğe dayayarak 1960 sonrasında ortaya çıkan Rasim Özdenören, Şevket Bulut, Mustafa Kutlu gibi sanatçıların ele aldığı konuları gündeme getirir. Geleneksel hikâye tarzı ile modern öykü tekniklerini başarılı bir şekilde harmanlayan Hüseyin Su, aynı zamanda sanat, edebiyat, dil, kültür gibi daha birçok konuyla ilgili görüşlerini yazdığı denemelerinde ortaya koyar. *Edebiyat* ilkeleriyle yetişen ve daha sonra *Hece*'nin kuruculuğunu yaparak bu dergiyi on sekiz yıl boyunca yöneten Hüseyin Su, çok yönlü yazar kimliği ile ön plana çıkar. Bu çalışma, Hüseyin Su'nun hayatı, sanatı ve eserlerini ele alır. Çalışma, "Hüseyin Su'nun Hayatı", "Hüseyin Su'nun Sanat Anlayışı", "Türk Hikâyesinin Tarihsel Gelişimi ve Hüseyin Su'nun Öykücülüğü", olmak üzere toplam üç bölümden meydana gelir.

Anahtar Kelimeler: Monografi, Hüseyin Su, Türk öykücülüğü, deneme, gelenek

ABSTRACT
Doctoral Dissertation
A Monographic Study of Hüseyin Su
Enser Yılmaz
The University of Adıyaman
The Institute of Social Sciences
Department of Turkish Language and Literature
Modern Turkish Literature
December, 2019

Monography is a literature genre that profoundly studies the life and works of a prominent person in a scientific way. They can be about a person, a particular issue or matter. This is a monographic study of Hüseyin Su who is one of the recent modern narrators. Hüseyin Su is one of the writers producing work in Turkish narration from 1980 onwards. In his stories, focusing on human, Hüseyin Su treated subjects such as destruction brought by distancing from traditionalism, poverty, love, longing for own- childhood, institution of family, and generation conflicts without a plot. By reminding lost values, Hüseyin Su drew attention to the unrest that people experience. In addition, he, based on tradition, concentrated on issues similar to Rasim Özdenören's, Şevket Bulut's, and Mustafa Kutlu's works that emerged after 1960. He successfully merged traditional and modern narration techniques, and wrote many essays on issues such as art, literature, language, and culture that reported his views. Hüseyin Su is a versatile writer who brought up with the tenets of Journal of Literature, and then founded journal of Hece; also had been an editor of it for eight years. This study investigated Hüseyin Su's life, art and works. The present study is composed of three chapters: Life of Hüseyin Su, Sense of Art of Hüseyin Su, and Historical Development of Turkish Narration and Narration of Hüseyin Su.

Keywords: Monography, Hüseyin Su, Turkish narration, essay, tradition

ÖN SÖZ

Hüseyin Su, Türk edebiyatının son dönem öykücülerindendir. İlk öyküsü 1981 yılında “Tüneller” adıyla *Edebiyat*’ta yayımlanan Hüseyin Su, kimilerine göre Yeni Gelenekçiler, kimilerince de Yeni Arayışlar Dönemi hikâyecileri arasında gösterilir.

Hüseyin Su, Türk edebiyatında 1960’lardan sonra orta çıkan ve İslamî duyarlığa sahip yazar kadrosuna mensup biri gibi görünür. Modernleşmeyle birlikte, akılcılığın, bilimin ön plana çıkarıldığı, manevîyatın ve geleneğin ötelendiği bir dönemde ortaya çıkan bu yazarların hareket noktası gelenek, bir bakıma öze dönüştür. Rasim Özdenören, Durali Yılmaz, Mustafa Kutlu, Şevket Bulut, İsmail Kılıoğlu, Hüseyin Su gibi sanatçıların mensubu olduğu bu gelenek, modernizmin ve gelenekten kopuşun yarattığı yıkıma dikkat çeker. Geleneği ve dini referans göstererek toplumsal ve bireysel sorunlara İslamî bir perspektifle yaklaşırlar. Geleneksel hikâye tekniklerin yanında modern öykü tekniklerini de kullanan bu sanatçılar sorunu çözmekten çok sorunu göstermek ve var olan soruna dikkat çekmek noktasında eserler verirler.

Türk edebiyatında farklı türlerde eser veren Hüseyin Su daha çok öyküleriyle ön plana çıkar. Kendisini de daha çok bir öykücü olarak tanımlayan yazar, öykülerinde geleneksel hayattan kopuşu, çocukluk özlemini, yoksulluğu, aile kurumunu, bireyler arasında yaşanan kuşak çatışmasını, aşkı, yabancılaşmayı, modernizmi ve bireylerin yaşadığı içsel problemleri ele alır. Klasik tahkiye unsurlarıyla modern öykü tekniklerini başarılı bir şekilde birleştiren Hüseyin Su, bireyi merkeze alarak bireyin yaşadığı içsel problemlere kendine has bir üslupla ışık tutar. O, ideolojik bir dil kullanmadan, sınıf ayrımı yapmadan ve suçlayıcı bir tavra girmeden çözümlenin, kopuşun, içsel huzursuzluğun, yoksulluğun öyküsünü yazar.

Halen eser vermeye devam eden Hüseyin Su’nun monografisini çalışmak beraberinde birtakım riskler doğurur. Sanat ve edebiyat dünyasına dair düşüncelerinin, eserlerinde ele aldığı konuların, kullandığı biçim ve dil özelliklerinin değişme ihtimali, yeni eser üretme gibi faktörler bu risklerden bazılarıdır. Bu risklere rağmen hakkında çalışma yapılan sanatçının yaşıyor olması bilgilerin birinci elden edinilmesi ve eserlerin incelenmesi noktasında ikileme düşüldüğünde eserin müellifine ulaşma gibi birtakım avantajlardan da söz etmek mümkündür.

Bu çalışma, Hüseyin Su'nun hayatı, sanatı ve eserleri üzerine yapılan bir çalışmadır. Hüseyin Su'nun son eserleri olan *İçkanama* (2018) ve *Entelektüel Öfke Nuri Pakdil* (2019) de bu çalışmaya dâhil edilmiştir.

Bu çalışma esnasında Hüseyin Su'nun hayatı ve sanatı ile ilgili verilerin büyük bir kısmı mülakat yoluyla elde edilmiştir. Hüseyin Su ve yakın çevresiyle gerçekleştirilen görüşmeler neticesinde elde edilen kaynaklar birinci ağızdan derlenmiştir. Hüseyin Su üzerine yapılan önceki çalışmalar da yararlanılan diğer kaynaklardır.

Çalışma, giriş bölümü hariç toplam üç bölümden oluşur. Birinci bölümde Hüseyin Su'nun hayatı anlatılmıştır. "Hüseyin Su'nun Hayatı" genel başlığı altında doğumu, ailesi ve çevresi, çocukluğu, çocukluğunun geçtiği çevre, eğitim hayatı, evliliği, Nuri Pakdil ile İlk tanışması, askerliği, meslek hayatı, mizacı gibi alt başlıklardan oluşmaktadır. Bu bölümde elde edilen bilgiler, Hüseyin Su ve yakın çevresiyle gerçekleştirilen söyleşiler neticesinde toplanmıştır.

İkinci bölüm "Hüseyin Su'nun Sanat Anlayışı" adını taşımaktadır. Bu bölümde Hüseyin Su'nun edebiyatla ilk ilişkisi, düşünce ve sanat dünyasının şekillenmesi, etkilendiği kişi ve düşünceler, *Edebiyat* ve *Hece* yılları ele alınmıştır. Bu bölümde özellikle denemelerinden ve söyleşilerinden hareketle farklı alanlarla ilgili görüşlerine yer verilmiştir. Ayrıca bu bölümde Hüseyin Su'nun öyküleri dışında kalan diğer eserlerinin tümü tanıtılmıştır.

Üçüncü bölümde "Türk Hikâyesinin Tarihsel Gelişimi ve Hüseyin Su'nun Öykücülüğü" başlığı altında Türk hikâyesinin tarihsel gelişimi, hikâye-öykü bağlamında tanımlar, ilk örnekler, hikâyeden öyküye geçiş ve dönemler üzerinde durulmuştur. Bununla birlikte Hüseyin Su'nun öykücülüğü bu başlık altında ele alınan bir diğer önemli alt başlıktır. Yine bölüm başlığı altında yazarın öyküleri tema, şahıs kadrosu, yer zaman, dil-üslup ve anlatım teknikleri bakımından teorik bilgilerden hareketle tahlil edilmiştir.

Sonuç kısmında ise çalışmanın tümüyle ilgili bir değerlendirme yapılmıştır.

Ekler kısmında, Hüseyin Su ve yakın çevresiyle farklı tarihlerde yapılan röportajlar, Hüseyin Su'nun kitaplarının bağışlanmasıyla oluşan Eskişehir'de bulunan Hüseyin Su Kütüphanesi'ne dair bilgiler, yayımladığı ilk yazılar, *Hece*'deki ilk ve son

yazısı, Hüseyin Su Kütüphanesine ait görseller ile Hüseyin Su'nun resimlerinden oluşan bir albüm mevcuttur.

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında değerli katkılarını her zaman sunan ve yoğun gündemine rağmen değerli vakitlerini ayıran Hüseyin Su'ya; kendileriyle gerçekleştirdiğim mülakatlar sırasında bana değerli vakitlerini ayıran Atasoy Müftüoğlu'na, Mustafa Barut'a, Ali Ulvi Temel'e Murat Aslan'a Abdurrahim Karadeniz'e, Talip Özçelik'e, Ebubekir Çelik'e, Mehmet Ali Şenol'a, İsmail Sert'e; Hüseyin Su'nun hayatı ile ilgili bilgilere ulaşmam noktasında yardımlarını esirgemeyen Ali Işık'a; Hüseyin Su'nun mektuplarının temini noktasında Hatice Ebrar Karabulut'a, Hüseyin Su Kütüphanesi hakkında verdiği değerli bilgilerden dolayı Habibe Çalışkan'a tezi tekrar tekrar okuyup katkıda bulunan Dr. Öğr. Üyesi Ulaş Bingöl ve Dr. Ferhat Çetinkaya'ya, Tez İzleme Komitesi'nde olup eleştirileriyle tezin olgunlaşmasına katkıda bulunan değerli Hocalarım Doç. Dr. Mustafa Karabulut'a ve Doç. Dr. Ferhat Korkmaz'a teşekkür ederim.

“Hüseyin Su Hakkında Monografik Bir Çalışma” adlı tez düşüncesi Hocam Dr. Öğr. Üyesi Selim Somuncu'ya aittir. Çalışmanın fikir olarak ortaya atılmasından son aşamada somut hâle gelmesine kadar çalışmanın her kademesinde değerli katkılarını hiçbir zaman esirgemeyen danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Selim Somuncu'ya teşekkür ederim.

Adıyaman, Aralık, 2019

Enser YILMAZ

ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ VE LİTERATÜRE KATKISI

Monografiler, ünlü bir kişinin yaşamını, bir sanatçının, yazarın hayatını, sanatını, sanat eserlerini ya da bir konuyu tek olarak ele alan ve onun özgün yanlarını ortaya koyan eserlerdir. Edebiyattaki karşılığı ise biyografidir. Bu çalışmanın konusu; son dönem Türk öykücülüğünün sanatçılarından olan Hüseyin Su'nun hayatı, sanatı ve eserleridir.

Bu çalışmadan önce Hüseyin Su ile ilgili yapılan akademik çalışmalar mevcut olup bunlar yüksek lisans seviyesinde olan çalışmalardır. Elinizdeki araştırma doktora tezi açısından yapılan ilk akademik çalışmadır. Bir yazar, kendisini ne kadar gizlerse gizlesin eserinin bir yerinde mutlaka vardır. Bundan dolayı hem sanatını doğru anlamak hem de eserlerine objektif yaklaşma adına incelenen sanatçının hayatının derinlemesine ve tüm yönleriyle bilinmesi araştırmacı için önemli bir avantaj sağlar. Bu bağlamda bu çalışmada özellikle Hüseyin Su'nun hayatının ayrıntılı bir şekilde ele alınması diğer çalışmalardan ayrılan yöndür. Bununla birlikte bilimsel çalışmalarda objektifliğin sağlanması farklı kaynaklardan elde edilen bilgilerin çokluğuyla doğru orantılıdır. Bu açıdan değerlendirildiğinde çalışmanın hazırlanması süresince yazar dışında yazarın yakın çevresiyle yapılan mülakatlar neticesinde elde edilen bilgiler yazarın daha iyi anlaşılması noktasında önemli avantajlar sağlar. Hem yazardan hem de yakın çevresinden alınan bilgilerin birinci kaynak olması bu bilgilerin önemini bir kez daha ortaya koyar. Bir yazarın yaşarken anlaşılması, eserlerinin doğru değerlendirilmesi açısından önemlidir. Bu bağlamda düşünüldüğünde özellikle eserlerinin değerlendirilmesi noktasında yazarın düşüncelerine başvurmak, eserleriyle ilgili konuşmak eserin doğru bir biçimde yorumlanmasına katkı sunar. Bu çalışmada özellikle ihtilafa düşülen bazı noktalar, yazarın bizzat görüşüne başvurularak oluşturulmuştur.

Hiç şüphesiz bilim, bir önceki çalışmaların bir adım ileriye taşınması suretiyle gelişir ve böylece yerinde saymaktan kurtulur. Geçmişten gelen tecrübeler ve birikimler ışığında bugünü yorumlamak, eleştirel bir şekilde ele alarak bir adım ileriye taşımak bütün çalışmaların esas amacıdır. Bizim de bu çalışmamızdaki nihai amacımız Hüseyin Su ile ilgili daha önce yapılan akademik çalışmaları göz önünde bulundurmamak suretiyle bu çalışmaları bir adım ileriye taşımak ve olaya farklı perspektiflerden bakarak Hüseyin Su'nun hayatını, sanat anlayışını ortaya koymak; öykücülüğünü ve öykülerini

yorumlamaktır. Bu noktada yürüttüğümüz bu çalışma, edebiyat dünyasıyla ilgili bir çalışma olup her şeyden önce Hüseyin Su hakkında akademik çalışma yapacaklar için bir kaynak mahiyetinde olacaktır. Sadece akademik çalışmalar için değil aynı zamanda genelde öyküyle ve özelde Hüseyin Su ile ilgilenenler için de başvurulacak bir çalışma olacaktır. Bu çalışmamızın sonunda elde edilecek her türlü yazılı, basılı ve elektronik ortamdaki çıktı aracılığıyla çalışma yapacak bireyler için ulaşılması kolay bir kaynak olacaktır.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	v
ABSTRACT	vi
ÖN SÖZ.....	vii
ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ VE LİTERATÜRE KATKISI	x
KISALTMALAR	xix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM HÜSEYİN SU'NUN HAYATI

1.1. HAYATININ DÖNEMLERİ	8
1.1.1. Doğumu ve Aile Çevresi	8
1.1.2. Eğitim Hayatı	12
1.1.2.1. İlk Eğitim	12
1.1.2.2. İlkokul Dönemi	13
1.1.2.3. Ortaokul ve Lise Yılları	14
1.1.2.4. Üniversite Yılları	17
1.1.3. Hüseyin Su'nun Evliliği.....	19
1.1.4. Hüseyin Su'nun Askerliği	20
1.1.5. Nuri Pakdil ile Tanışma	22
1.1.6. Hüseyin Su'nun Çalışma Hayatı	25
1.1.6.1. Memuriyetten Önceki Çalışma Hayatı.....	25
1.1.6.2. Memuriyet Hayatı	26
1.1.6.3. Hüseyin Su'nun Öğretmenlik Yılları	27
1.1.6.4. Diğer Görevleri.....	30
1.1.7. Mizaç Açısından Hüseyin Su	30

İKİNCİ BÖLÜM HÜSEYİN SU'NUN SANAT ANLAYIŞI

2.1. HÜSEYİN SU'NUN SANAT DÜNYASININ OLUŞMASINA ZEMİN HAZIRLAYAN UNSURLAR	37
2.1.1. İlk Dönemler.....	37
2.1.2. Nuri Pakdil ve Hüseyin Su	41
2.1.3. Hüseyin Su'nun Sanat ve Edebiyat ile İlgili Bazı Kavramlar Hakkındaki Düşünceleri	45
2.1.3.1. Yazar	45
2.1.3.2. Yazı	46
2.1.3.3. Edebiyat.....	48
2.1.3.4. Dil.....	51
2.1.3.5. Aydın	53
2.1.3.6. Gelenek.....	54
2.1.4. Edebiyat Dergisi Yılları.....	55
2.1.4.1. Hüseyin Su'nun Edebiyat Dergisi'nde Yayımlanan Yazıları....	65
2.1.5. Hece Dergisi Yılları.....	70
2.1.6. Hüseyin Su'nun Eserleri	76
2.1.6.1. Deneme Kitapları	76
2.1.6.1.1. Bir Yağmur Türküsü.....	76
2.1.6.1.2. Yazı ve Yazgı	77
2.1.6.1.3. Kalem Yüğü	78
2.1.6.2. Günlük.....	79
2.1.6.2.1. Takvim Yırtıkları I-II-III.....	79
2.1.6.3. İnceleme Kitapları.....	80
2.1.6.3.1. Öykümüzün Hikâyesi	80
2.1.6.3.2. Hikâye Anlatıcısı	81
2.1.6.3.3. Düşünce ve Dil.....	83
2.1.6.3.4. Teori ve Eleştiri.....	84
2.1.6.3.5. Asaf Hâlet Çelebi Kitabı	85
2.1.6.3.6. Irmağın İçli Sesi Atasoy Müftüoğlu Kitabı	86
2.1.6.3.7. Edebiyat Eylemi ve Nuri Pakdil	87
2.1.6.3.8. Düşünen Kalem Nuri Pakdil.....	88
2.1.6.3.9. Nuri Pakdil Mektuplar	88

2.1.6.3.10. Entelektüel Öfke Nuri Pakdil	89
2.1.6.4. Söyleşi	90
2.1.6.4.1. Keklik Vurmak	90
2.1.6.5. Başka Dillere Çevrilen Eserleri.....	91
2.1.6.6. Türkî Cumhuriyetlerin Öyküleri.....	91
2.1.6.6.1. Çağdaş Türkmenistan Öyküsü.....	91
2.1.6.6.2. Çağdaş Azerbaycan Öyküsü.....	92
2.1.6.6.3. Çağdaş Kazakistan Öyküsü	92
2.1.6.6.4. Çağdaş Kırgız Öyküsü	92
2.1.6.6.5. Çağdaş Kırım Tatar Öyküsü	93
2.1.6.7. Bir Hayat Bir Hikâye	93

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK HİKÂYESİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ VE HÜSEYİN SU'NUN ÖYKÜCÜLÜĞÜ

3.1. HİKÂYE KAVRAMI VE TÜRK EDEBİYATINDA HİKÂYE	94
3.1.1. Hikâye Kavramı Üzerine	94
3.1.2. Hikâye mi Öykü mü?	97
3.1.3. Türk Hikâyesinin Tarihsel Gelişimi	102
3.2. HÜSEYİN SU'NUN ÖYKÜ ANLAYIŞI.....	125
3.2.1. Hüseyin Su'nun Öykü Türüne Bakışı ve Öyküsünü Besleyen Kaynaklar	125
3.2.2. Hüseyin Su'nun Öykülerinde İçerik	129
3.2.3. Hüseyin Su'nun Öykülerinde Teknik	130
3.2.4. Hüseyin Su'da Öykünün Oluşum Süreci.....	131
3.2.5. Hüseyin Su'nun Öykülerinde Kişiler	132
3.2.6. Hüseyin Su'nun Öykülerinde Zaman ve Mekân	133
3.2.7. Hüseyin Su'nun Öykülerinde Dil ve Üslup	135
3.3. HÜSEYİN SU'NUN ÖYKÜLERİ.....	136
3.3.1. Hüseyin Su'nun Öykü Kitapları	136
3.3.2. Hüseyin Su'nun Öykülerinde Olay Örgüsü	141

3.3.2.1. Ana Üşümesi	141
3.3.2.1.1. Ana Üşümesi.....	141
3.3.2.1.2. Alnımı Uzatıyordum Rüzgârın Dudaklarına	142
3.3.2.1.3. Tüller.....	142
3.3.2.1.4. Aydan Arıdır Yüzleri	142
3.3.2.1.5. Bir Bulanık Akıntı	143
3.3.2.1.6. Ütü Yanığı Günler	143
3.3.2.1.7. Tüneller.....	143
3.3.2.1.8. Rahvan	144
3.3.2.1.9. Isındıkça Buğulanan Toprak.....	144
3.3.2.1.10. Girdaplarda.....	144
3.3.2.1.11. Kaynayıp Çoğaldıkça Kanımız.....	145
3.3.2.1.12. Damarlarda Kan Gibi	145
3.3.2.1.13. Ateş.....	146
3.3.2.1.14. Meşhed	146
3.3.2.2. Gülşefdeli Yemeni	146
3.3.2.2.1. Gülşefdeli Yemeni.....	147
3.3.2.2.2. Giden Gün Ömürdendir.....	147
3.3.2.2.3. Yanağımda Dedemin Sakal İzleri.....	148
3.3.2.2.4. İbrişimden Yürek Bağları.....	148
3.3.2.2.5. Suya Vuran Kırılğan Sûret.....	148
3.3.2.2.6. Yüzündeki Deniz Duruluğu	149
3.3.2.2.7. Geride kaldı Gönlün	149
3.3.2.2.8. Kolum Kısa Yol Uzun.....	149
3.3.2.3. Aşkın Hâlleri.....	150
3.3.2.3.1. Beri Dön Güzel de Yüzün Göreyim	150
3.3.2.3.2. Yiğidim Ya Ona Gücüm Yetmiyor	150
3.3.2.3.3. Gömleği Yırtık Kırmızı Gül.....	151
3.3.2.3.4. Sen Gelmezsen Güvercinler Küser.....	152
3.3.2.3.5. Ayrılık Makamında Gönül Ezgisi	152
3.3.2.4. İçkanama.....	153
3.3.2.4.1. İçimden Yüzlerine Karşı	153

3.3.2.4.2. Yemen Treni Gözlerinden.....	154
3.3.2.4.3. Dünyaevinde Ağız Dalası	154
3.3.2.4.4. Gülümse Hayat, Gülümse	154
3.3.2.4.5. Sokaklar Boyunca Koşar Adım.....	154
3.3.2.4.6. Tasviri Nafile Bir Şehrâyin	155
3.3.3. Hüseyin Su'nun Öykülerinde İşlenen Temalar	155
3.3.3.1. Yoksulluk	156
3.3.3.2. Çocuk ve Çocukluk	164
3.3.3.3. Aile	172
3.3.3.4. Batılılaşma.....	176
3.3.3.5. Kuşak Çatışması.....	183
3.3.3.6. Aşk	190
3.3.3.7. İdealizm	199
3.3.3.8. Yabancılaşma.....	208
3.3.3.9. Gelenek.....	221
3.3.3.9.1. İnanç ile İlgili Geleneksel Değerler	223
3.3.3.9.2. Toplumsal Hayat ile İlgili Geleneksel Değerler	225
3.3.3.9.3. İktisadi Hayat ile İlgili Geleneksel Değerler	233
3.3.4. Hüseyin Su'nun Öykülerinde Şahıs Kadrosu	236
3.3.4.1. Fonksiyonları Bakımından Öykü Kişileri.....	242
3.3.4.1.1. Başkişi(ler) (Protagonist)	242
3.3.4.1.2. Hasım Kişi (Antagonist).....	270
3.3.4.1.3. Yardımcı Kişiler.....	274
3.3.4.1.4. Fon Kişiler	286
3.3.5. Hüseyin Su'nun Öykülerinde Mekân	291
3.3.5.1. Açık Mekânlar	296
3.3.5.1.1. Yollar	296
3.3.5.1.2. Köy-Kasaba	300
3.3.5.1.3. Şehir	305
3.3.5.1.4. Diğer Mekânlar	308
3.3.5.2. Kapalı Mekânlar	310
3.3.5.2.1. Ev.....	311

3.3.5.2.2. Oda	319
3.3.5.2.3. Vasıtalar	322
3.3.5.2.4. Kutsal Mekânlar	323
3.3.5.2.5. İş Yerleri	324
3.3.5.2.6. Diğer Kapalı Mekânlar	325
3.3.6. Hüseyin Su'nun Öykülerinde Zaman	326
3.3.7. Hüseyin Su'nun Öykülerinde Dil-Üslup Özellikleri.....	342
3.3.7.1. Öztürkçeci Tutumun Öykülere Yansıması	345
3.3.7.2. Cümle.....	348
3.3.7.2.1. Devrik Cümle Kullanımı	349
3.3.7.2.2. Eksilteli Cümle Kullanımı	351
3.3.7.2.3. Cümle Yapıları.....	352
3.3.7.3. Ağız-Şive Yansımaları Atasözü ve Deyimler	354
3.3.7.4. İkilemeler	355
3.3.7.5. Şiirsellik.....	356
3.3.7.6. Yazım ve Noktalama İşaretleri	360
3.3.7.7. Hüseyin Su'nun Öykülerinde Metaforik Dil	363
3.3.8. Anlatıcı ve Bakış Açısı	368
3.3.8.1. Anlatıcı	368
3.3.8.2. Bakış Açısı.....	370
3.3.8.2.1. Tanrısal Bakış Açısı.....	370
3.3.8.2.2. Kahraman Bakış Açısı.....	374
3.3.8.2.3. Gözlemci Bakış Açısı	379
3.3.8.2.4. Çoğul(cu) Bakış Açısı	382
3.3.8.2.5. İkinci Tekil Şahıs (Sen) Bakış Açısı	383
3.3.9. Anlatım Teknikleri	384
3.3.9.1. Tasvir	385
3.3.9.2. Diyalog.....	390
3.3.9.3. İç Monolog	392
3.3.9.4. Geriye Dönüş Tekniği	394
3.3.9.5. Otobiyografik Yöntem	396
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	398

KAYNAKÇA	410
ÖZ GEÇMİŞ	424
EKLER LİSTESİ	426
EK 1: HÜSEYİN SU İLE YAPILAN SÖYLEŞİLER	426
a. Hüseyin Su ile Yapılan 12.06.2017 Tarihli Söyleşi	426
b. Hüseyin Su ile Yapılan 12.03.2018 Tarihli Söyleşi	434
c. Hüseyin Su ile Yapılan 24.03.2018 Tarihli Söyleşi.....	439
EK 2: TANIKLARIN GÖZÜNDEN HÜSEYİN SU	445
a. Atasoy Müftüoğlu ile Hüseyin Su Üzerine Yapılan Söyleşi	445
b. Ali Ulvi Temel ile Hüseyin Su Üzerine Yapılan Söyleşi.....	447
c. Murat Aslan ile Hüseyin Su Üzerine Yapılan Söyleşi	449
d. Abdurrahim Karadeniz ile Hüseyin Su Üzerine Yapılan Söyleşi	453
e. Mehmet Ali Şenol ile Hüseyin Su Üzerine Yapılan Söyleşi.....	455
f. İsmail Sert ile Hüseyin Su Üzerine Yapılan.....	457
g. Ebubekir Çelik ile Hüseyin Su Üzerine Yapılan Söyleşi.....	459
e. Mustafa Barut ile Hüseyin Su Üzerine Yapılan Söyleşi	459
f. Talip Özçelik ile Hüseyin Su Üzerine Yapılan Söyleşi.....	460
EK 3: HÜSEYİN SU'NUN YAYIMLANAN İLK İKİ YAZISI	461
EK 4: HÜSEYİN SU'NUN HECE DERGİSİNDE YAYIMLANAN İLK VE SON YAZILARI	464
EK 5 :SOSYAL MEDYADA HÜSEYİN SU'NUN HECE'DEN AYRILMASININ YANKILARI	470
EK 6: HÜSEYİN SU KÜTÜPHANESİ	471
EK 7: RESİMLERLE HÜSEYİN SU KÜTÜPHANESİ	472
EK 8: HÜSEYİN SU ALBÜMÜ	477

KISALTMALAR

AH	: Aşkın Hâlleri
AÜ	: Ana Üşümesi
C	: Cilt
DTCF	: Dil Tarih Coğrafya Fakültesi
Ed.	: Editör
GY	: Gülşefdeli Yemeni
MTTB	: Milli Türk Talebe Birliği
MKE	: Makina ve Kimya Endüstrisi Kurumu
S	: Sayı
s	: Sayfa
ss	: Sayfalar
TDK	: Türk Dil Kurumu
vb.	: Ve benzeri
vd.	: Ve diğerleri
vs.	: Ve saire
Y	: Yıl

GİRİŞ

Monografiler, ünlü bir kimsenin hayatını, kişiliğini, eserlerini, başarılarını ayrıntılarıyla ele alan veya bilimsel bir alanda özel bir konu ya da sorun üzerine yapılan çalışmalardır. Monografilerde herhangi bir yer, bir eser, bir yazar, tarihi bir olay bilimsel bir alana ait sorun özel bir görüşle veya bakış açısıyla değerlendirileceği gibi bir konu üzerinde de derinlemesine inceleme yapılabilir. Monografilerde kişi veya eser her yönüyle incelenir; araştırılır. Ancak bu şekilde ele alınan konunun o ana kadar gizli kalmış yönleri, tarafları belirlenir ve ortaya konur. Ayrıca sanatçı inceleniyorsa o sanatçıyı diğer sanatçılardan ayıran özel bilgilere ulaşılmış olur. Monografiler olay ve olguları olduğu gibi tanımlamaya yarayan çalışmalardır. Örnek olayların incelenmesinden genel kurallara ulaşmayı sağlarlar. Yani somut olaylardan genel ilkelere ulaşılır. Bu yöntemde görüşme ve anket sık kullanılan araçlardır.

Türk edebiyatında bilimsel biyografi ya da biyografik monografi şeklinde adlandırılan bu tip çalışmalarda bilgiler kronolojik bir sıra içerisinde, alt başlıklar halinde, onun dönemi içindeki konumu, getirdiği yenilikler, gösterdiği başarılar, eserleri, eserlerinin değişik özellikleri eleştirel bir tutumla, belgelere, araştırma ve incelemelere dayalı olarak verilir. Bu tür eserlerde kişinin doğumu, yetişmesi, öğrenimi, çalışma hayatı, türlerine göre eserleri, eserlerinin önemi, şekil ve muhteva özellikleri, başarıları, ödülleri ve başka özellikleri bölümler halinde verilir.

Türk edebiyatında bu türden eserlerden dikkat çekenlerden biri, Mehmet Kaplan tarafından hazırlanan *Tevfik Fikret (Devir-Şahsiyet-Eser)* adlı çalışmadır. Mehmet Kaplan'ın bu eseri beş bölümden oluşur. Birinci bölümde Fikret'ten önceki edebi ortama değinen yazar ikinci bölümde Servet-i Fünun döneminden bahseder. Üçüncü bölümde Tevfik Fikret'in mizaç ve karakteri ile hayatı ve gençlik şiirlerine değinir. Dördüncü bölüm olgunluk çağı, beşinci bölüm ise Fikret'in üslubu ile ilgili olan bölümdür. Son kısımda da özet ve değerlendirme bulunur.

Türk edebiyatında benzer bir diğer çalışma örneği de Yakup Kadri Karaosmanoğlu tarafından kaleme alınan *Ahmet Haşim Monografisi* adlı eserdir. Haşim'in ölümünün ardından Yakup Kadri Karaosmanoğlu tarafından kaleme alınan bu esrede Karaosmanoğlu, Haşim'in hem mizacı hem de sanat yönü üzerinde durur. Ayrıca kitabın sonunda Ahmet Haşim'e ait yedi adet mektup eklenir. Bu mektuplar sayesinde okur, Haşim'i kendi yazdıklarından hareketle tanımaya çalışır.

Mithat Cemal Kuntay'ın Ali Suavi hakkında yaptığı çalışma da monografi türünde yapılmış önemli çalışmalardan biridir. *Sarıklı İhtilalci Ali Suavi* adlı bu çalışmada Kuntay bu eserini, özellikle Ali Suavi'nin gazete yazıları, dönemin aydın ve devlet memurlarının yayımlanmış ya da yazarın kişisel ilişkileri sayesinde yakınları aracılığıyla ulaştığı yayımlanmamış mektuplar ve konuşmalar üzerinden geliştirilen yorumlarla oluşturur.

Elinizdeki çalışmanın konusu Hüseyin Su'nun hayatı, sanatı ve eserleridir. "Bir sanat eserinin en aşikâr sebebi, yaratıcısıdır, yazarıdır. Bu yüzden edebî eserin yazarın hayatı ve kişiliği ışığında değerlendirilip açıklanması, edebiyat incelemesinin en eski ve en oturmuş yöntemlerinden birisi olmuştur." (Wellek ve Warren, 2013: 85) Bu bağlamda Hüseyin Su'nun eserleri incelenirken eserleri onun hayatından, düşünce dünyasından, inançlarından, yetişmiş olduğu sanat ve düşünce ortamından ve geçmiş tecrübelerinden ayrı tutulamaz.

Son dönem Türk edebiyatının öykücülerinden olan Hüseyin Su'nun sanatı ve eserleri noktasında sağlıklı değerlendirmeler yapmak için sanatçının yetiştiği ve eser verdiği dönemin siyasi, kültürel ve edebi ortamı hakkında bilgi sahibi olmayı zorunlu kılar. Edebiyatın kendi başına var olmadığını, toplum içinde doğduğunu ve toplumun bir ifadesi olduğu ilkesini savunan sosyolojik eleştiri kuramına göre eserler gelişigüzel gökten inmez, onlar yaratıcıları, ülkelerinin iklimi, fiziksel, politik ve sosyal koşulları tarafından şekillenir. (Moran, 2011: 83-84)

Ayşenur Külahlıoğlu İslam, Türk hikâyesi ile ilgili yaptığı tasnifte 1980'lerden itibaren eser vermeye başlayan Hüseyin Su'yu *Yeni Gelenekçiler* grubuna dâhil eder. Külahlıoğlu'na göre Yeni Gelenekçiler 1960'lı yıllardan sonra ortaya çıkan, modernizmin yarattığı yıkıma dikkat çeken, bilimselcilik, akılcılık gibi birtakım değerlerin karşısına öze dönmeyi işaret eden ve bu bağlamda gelenek kavramını öne çıkaran bir grup olarak karşımıza çıkar. (İslam, 2012: 370) Bu edebi grup, Ahmet Hamdi Tanpınar ile başlayan Peyami Safa ile devam eden ve temsilcileri arasında Rasim Özdenören, Durali Yılmaz, Şevket Bulut gibi sanatçıların olduğu bir grup olup Hüseyin Su da bu grubun temsilcilerinden sayılır.

Ercan Yıldırım, geleneği ve yerli değerleri gözeterek, dinsel söylemi olumlayarak öykülerini yazan ve bu öykülerinde toplumun kodlarıyla çatışmak yerine tasavvufu ön plana çıkarmak suretiyle daha uyumlu bir dil kullanan Mustafa Kutlu,

Rasim Özdenören, Sezai Karakoç, Cihan Aktaş, Fatma Karabıyık Barbarosoğlu gibi öykücülerin adlarını sıralarken bu listeye Hüseyin Su'yu da dâhil eder. (Yıldırım, 2011: 28)

Ömer Lekesiz *Öykü İzleri* adlı eserinde Türk öyküsünü Fetret Dönemi, Arayışlar Dönemi, Olgunlaşma Dönemi, Başat Tür Dönemi ve Yeni Arayışlar Dönemi olarak tasnif ettikten sonra da Hüseyin Su'yu bu gruplar arasından Yeni Arayışlar Dönemi'ne dâhil eder. (Lekesiz, 2000: 37) Lekesiz'e göre Ahmed Hamdi Tanpınar, Leyla Erbil, Haldun Taner, Sezai Karakoç, Mustafa Kutlu gibi sanatçıların geleneksel hikâyeye özgü –renk, aura, çevre- unsurların öykülerinde kullanması kendilerinden sonra gelen ve 80'li yıllarda eser vermeye başlayan bazı yazarları etkiler, bu yazarların Şark hikayeciliği ile kendi hikaye geleneğimiz üzerinde düşünmeye ve bu doğrultuda eserler vermeye sevk eder. Bu bağlamda Nazan Bekiroğlu, Hüseyin Su, Cemal Şakar, Kamil Doruk gibi yazarlar; geleneksel öykü imkânlarından yararlanarak bireyin aidiyetini, toplumun ruhsal problemlerini ele alan başarılı ve seçkin örnekler verir. (Lekesiz, 2000: 146)

Hem Ayşenur Külahlıoğlu İslam hem Ercan Yıldırım hem de Ömer Lekesiz, Hüseyin Su'nun geleneğe yaslanan yönüne dikkat çeker ve bu anlamda onu gelenekçi yazar olarak değerlendirirler. Ancak onda gelenek kavramı muhafazakâr olmayla eş değer değildir. Hüseyin Su, gelenek kavramını *ilik bağıyla* açıklar. Kendisini gelenekçi ve muhafazakâr olmayan bir sanatçı olarak tanımlayan yazar, devamında gelenekle ilgili şu tespitlerde bulunur: “Gelenekle bize ait bir değeri ifade edeceksek eğer, bizim lüğatimizde bunun karşılığı vahyi ilik bağı olmalıdır. Bizim için gelenek, vahiyle başlayan süreçte oluşan ve bugüne kadar birbirine eklenerek kurulan sahih bir yapıdır. Bugün gelenek, görenek, âdet gibi sözcüklerle ifade edilen çoğu düşünce ve tavırlar, sözünü ettiğim ilik bağının ve yapının kesinlikle dışında kalır. Muhafazakâr kavramı da öyle.” (Su, 2013: 389)

Bu bağlamda Hüseyin Su'ya göre gelenek bir kültür enkazından çok, geleceği inşa etme noktasında bir köprü vazifesindedir.

İlk öyküsü *Tüneller* adıyla *Edebiyat*'ta yayımlanan Hüseyin Su, son dönem Türk öykücülüğünde önemli bir yere sahiptir. Öykülerinde, olaydan çok bireylerin içsel dünyaları üzerinde duran sanatçı bu bağlamda yoksulluk, kuşak çatışması, aşk, evlilik, gelenek gibi konuları derinlemesine ele alır, bireylerde yaşanan ruhsal sıkıntıları, huzursuzlukları içsel çözümleme tekniği ile gerçekçi bir bakış açısıyla verir. Hüseyin

Su, öykülerinde hem geleneksel hikâye tarzını hem de modern öykü imkânlarını bir arada kullanır, kimi öykülerinde de şiir türünün biçim ve dil imkânlarından yararlanır. İlk öykü kitabı 1983 yılında *Tüneller* adıyla yayımlanır. Bu öykü kitabı daha sonra birtakım ekleme ve çıkarmalarla 1998 yılında *Ana Üşümesi* adıyla tekrar basılır. Bu öykü kitaplarını sırasıyla *Gülşefdeli Yemeni* (1998), *Aşkın Hâlleri* (1999) ve *İçkanama* (2018) adlı öykü kitapları takip eder.

Hüseyin Su sadece bir öykü yazarı değil aynı zamanda farklı türlerde de eser veren çok yönlü bir sanatçıdır. Bu bağlamda özellikle deneme türünde yazdığı yazılarla ön plana çıkar. Deneme, bir yazarın herhangi bir konu hakkında kanıtlama yoluna gitmeden duygu ve düşüncelerini samimi bir üslupla ifade etmesi sonucu ortaya çıkan tür olarak tanımlanır. Denemelerin söyleyiş kolaylığı özelliklerinin yanında sanatsal açıdan doyurucu ve fikirsel anlamda derinlikli bir yapılarının olduğunu söylemek mümkündür. Bu bakımdan denemeler, konu ve üslup açısından çoğu türe benzediğinden yazılması zor olan türlerdendir. Türk edebiyatında Ahmet Haşim ile başlayan bu süreç Nurullah Ataç, Sabahattin Eyüboğlu, Suut Kemal Yetkin, Mehmet Kaplan gibi kalemlerle devam eder. Öyküleriyle birlikte bu türün de temsilcilerinden sayılan Hüseyin Su, denemelerinde sanattan modernizme, modernizmden yabancılaşmaya yabancılaşmadan geleneğe, gelenekten dile kadar birçok konuda görüşlerini dile getirir. İlk deneme kitabı 1999 yılında yayımlanan *Bir Yağmur Türküsü* adlı eserdir. Bu kitabı, *Kalemin Yüğü* (2014), *Yazı ve Yazgı* (2014) adlı eserler takip eder.

Yazıyı hayata müdahale olarak tanımlayan ve 1980'li yıllardan sonar eser vermeye başlayan ve halen yazı hayatına devam eden Hüseyin Su hakkında çeşitli tarihlerde ve farklı alanlarda birçok çalışma yapılır. Bu çalışmalardan ilki Mahfuz Zariç'in yaptığı *Hüseyin Su Hayatı, Sanatı ve Eserleri* (2008) adlı yüksek lisans tezidir. Bu çalışma toplam dört bölümden oluşur. Bu bölümler; Hüseyin Su'nun Hayatı, Hüseyin Su'nun Sanatı, Öykü Dünyası, Deneme ve İnceleme Yazıları, Yayına Hazırladığı Eserler, Yayım Aşamasındaki Eserler adlı bölümlerdir. Bu tezde Hüseyin Su'nun hayatına ve sanatına kısaca değinilir ve daha çok öyküleri üzerinde durulur. Bu çalışmada öyküler; yazım tekniği, konu ve temalar, dil özellikleri ve üslup, mekân, zaman, sembol ve anlam dünyası alt başlıklar halinde yapısalci yeni eleştiri kuramına göre incelenir. Bir diğer çalışma da Nurcan Akbaş'ın hazırladığı *Hüseyin Su'nun öykülerinde Kişi Kadrosu ve Muhteva* (2009) adlı yüksek lisans tezidir. Bu çalışma dört

bölümden oluşur. Birinci bölüm olarak adlandırılan giriş kısmında Türk öykücülüğü, Tanzimat döneminden günümüze kadar tanıtılır. İkinci bölümde Hüseyin Su hakkında bilgi verilir. Üçüncü bölümde Hüseyin Su'nun öykülerinde yer alan kişi kadrosu ve muhteva üzerinde durulur. Sonuç bölümü de bu çalışmanın dördüncü bölümünü teşkil eder. Bir diğer yüksek lisans tezi ise Sezen Ahmet'in 2018 yılında yayımladığı *Hüseyin Su'nun Hikâyeleri ve Hikâye Hakkında Görüşleri* başlıklı çalışmasıdır. Toplam üç bölümden oluşan eserin birinci bölümünde Türk öyküsünün tarihi gelişimi ve Hüseyin Su'nun edebi şahsiyetine yer verilir. İkinci bölüm başlığı altında ise Hüseyin Su'nun Türk edebiyatında hikâye türüne dair görüşleri verilir. Tezin son kısmında yani üçüncü bölümünde ise Hüseyin Su'nun kendi hikâyeciliği hakkındaki görüşleri dile getirilir.

Yukarıda sıraladığımız yüksek lisans tezleri dışında; Zafer Akdoğan'ın *Hüseyin Su Öykücülüğü* (2007), Şengül Naldemir'in *Hüseyin Su Öyküsü* (2002), Güzin Ünsal'ın *Hüseyin Su'nun 'Gülşefdeli Yemni' Adlı Eseri Üzerine Bir İnceleme* (2008), Sultan Üçler'in *Hüseyin Su Hikâyeciliği Üzerine Bir İnceleme* (2009), Seyit Baş'ın *Hüseyin Su Hayatı ve Öykücülüğü* (2002) adlı lisans tezleri de mevcuttur.

Hüseyin Su ile ilgili yapılan çalışmalardan biri de çeşitli yazar ve akademisyenlerin yazılarından oluşan ve Kemal Aykut ile Ömer Lekesiz'in yayıma hazırladığı *Hüseyin Su Kitabı* adlı eserdir. Bu kitapta, Hüseyin Su'nun öyküleri üzerine gerçekleştirilen inceleme, değerlendirme farklı okuma biçimleri şeklinde ortaya çıkan toplam 18 yazının yanı sıra Cemal Şakar tarafından Hüseyin Su ile gerçekleştirilen bir de söyleşi bulunur. Bu yazılarda Hüseyin Su'nun hem öykücülüğü hem de deneme yazarlığı üzerinde durulur. Nehir Yayınları arasında 2005 yılında çıkan eser toplam 296 sayfadan oluşur. Kitaba katkı sunan yazarlar ve yayımladıkları yazılar sırasıyla;

Nurullah Çetin "Hüseyin Su'nun Hikâyeleri", Dursun Tokel "Tanpınar'ın Bizim Hikâyeyi Arayışı ve Bu Arayısta Hüseyin Su'nun Yeri", Hilmi Uçan "Bozkırda Yoksul Bir Ana" Necati Mert "Üç Yazar ve Yaşlıları", Köksal Alver "Hüseyin Su'nun Öykülerinde İnsan ve Toplum", Mehtap Yılmaz "Hüseyin Su'nun Öykülerinde Bir Temel İzlek Olarak 'Aşk'", Mehmet Dursun Erdem "Hüseyin Su'nun Türkçeye Bakışı ve Dili Kullanımı", Alpay Doğan Yıldız "Köyde Üşümek Şehirde Kaybolmak" Necip Tosun "Geleneğin Penceresinden Aşk, Aile ve Toplumsal Yaşam: Hüseyin Su" Sadık Yalsızuçanlar "Su Gibi Duru Arı Öyküler", Şaban Sağlık, "Değerli Öyküler' Yahut Hüseyin Su'nun 'Gülşefdeli Yemni' Kitabındaki Öykülerde Değerler", Fikret Uslucan

“Modern Hayatın Götüremedikleri Yahut Yanağımızda Sakladığımız Dedelerimizin Sakal İzleri”, Münire Daniş “Gülşefdeli Yemeni Üzerine Notlar”, Selvigül Kandoğmuş Şahin “Gülşefteli Yemeni: ‘Bize Ait Bir Sesi, Bir Makamı, Bir Duyarlılığı ve İçgöngüyü Anlatan Öyküler””, Dilek Aslaner ““Paslanmaz Bıçak Gibi”: Gülşefdeli Yemeni””, Ercan Yıldırım ““Yok’sunluğa Sürgün Öyküler””, Sıddık Akbayır “Hüseyin Su’nun ‘Alnımı Uzatiyordum Rüzgârın Dudaklarına’ Adlı Öyküsünü Göstergebilimsel Açıdan Okuma Denemesi”, Laurent Mignon “Bir Yağmur Türküsü Üzerine” şeklindedir. Kitabın son bölümü ise Hüseyin Su ile yapılan “Öykü Yazarının Kulağı Kün Emrine Aşına Olmalı” başlıklı söyleşiye ayrılır. Söyleşi Cemal Şakar tarafından gerçekleştirilir.

Hüseyin Su Kitabı adlı çalışma dışında Mahfuz Zariç tarafından hazırlanan *Yeni Eleştiri Bağlamında Hüseyin Su Öyküsü* adlı çalışması Hüseyin Su üzerine kitap olarak yapılan bir diğer çalışmadır. Bu eserde Zariç, Yeni eleştiri kuramı hakkında teorik bilgiler verdikten sonra Hüseyin Su’nun hikâyelerini bu bağlamda analiz yoluna gider. Atlas Kitap Yayınları arasından 2015 yılında çıkan eser 484 sayfadan oluşur.

Aralık 2019 tarihinde Ali Işık tarafından çıkarılan ve Hüseyin Su’yla gerçekleştirilen nehir söyleşilerden oluşan *Sayılı Gündü Geçti* adlı eser bir diğer önemli çalışmalardandır. Ali Işık tarafından gerçekleştirilen söyleşilerden oluşan ve dört yıllık bir emeğin sonucu olarak ortaya çıkan eser, bir anlamda biyografik bir özellik taşır. Eser toplam on bir bölümden oluşur. Bu bölümler, Hüseyin Su’ya sorulan soruların cevaplarından oluşur. Bunlar sırasıyla; Hayat Dair İlk İzlenimler, *Edebiyat* Dergisinde Ad Koyma Geleneği, Ortaokul ve Lise Yılları, Okumak-Kitap-Kütüphane, Üniversite Eğitimi ve *Edebiyat* Dergisi, Yazmak Sorumluluktur, Hendek-Ankara-Nuri Pakdil, Yola Çıkmak-Yolda Olmak, *Hece*, *Heceöykü* Dergileri, *Hece* Yayınları, Hayat-Edebiyat-Siyaset, ‘Son Hece’ ve Sonrası şeklindedir. Eser toplam 403 sayfadan oluşur.

Bilimsel çalışmalar kendilerinden önceki çalışmalardan beslenmek ve onları bir adım daha ileriye taşımak amacıyla gerçekleştirilir. Bu açıdan değerlendirildiğinde her bilimsel çalışma bir bakıma aslında eksik bir çalışma olarak değerlendirilebilir. Bu durum, bilimin ilerlemesi için dikkat edilmesi gereken temel saiklerden biridir. Bu bağlamda bu çalışmamızın diğer çalışmalardan ayrılan yönleri, özellikle Hüseyin Su’nun hayatı ile ilgili bölümlerde elde edilen bilgilerin birincil kaynaklardan toplanmış olmasıdır. Hüseyin Su ve yakın çevresiyle gerçekleştirilen mülakatlar bu bilgilerin sağlanması noktasında başvurulan en önemli yollardan biridir. Hüseyin Su’nun sanat

hayatının başladığı, şekillendiği *Edebiyat* ve *Hece* yılları yine bu çalışmada üzerinde dikkatle durulan bir diğer başlıktır. Bu döneme şahit olan ve Hüseyin Su'nun yakın çevresinde olan kişilerden elde edilen bilgiler bu çalışmanın önemli yönlerindedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

HÜSEYİN SU'NUN HAYATI

1.1. HAYATININ DÖNEMLERİ

1.1.1. Doğumu ve Aile Çevresi

Hüseyin Su, 1952 yılında Kırşehir'in Çiçekdağı ilçesinin Hacıduraklı köyünde doğar. Kimlikte İbrahim Çelik olarak geçer. Zaman zaman Halil İbrahim ismini de kullanır. Hüseyin Su, baba tarafından Kırşehir yöresinde bulunan ve birkaç köyden oluşan Tülek Aşireti'ne dayanır. Bu aile "Meleğin Çocukları" olarak bilinir. Büyük, büyük, büyük... annelerinin adı Melek olduğundan bu şekilde anılırlar. Öyle ki Hüseyin Su'nun ablasının adı da Melek'tir. Anne tarafından ise Dulkadiroğulları'na dayanır. Dulkadiroğulları'ndan ayrılan bir kısım Bey Maraş Bölgesi'nden Kırşehir'e yerleşirler. Dulkadirli köyüne gelirler. Daha sonra bu köyden de ayrılanlar Yarımkale köyünü kurar. (Su, kişisel iletişim, 16.03.2017)

Hüseyin Su'nun doğumundan önce annesi sekiz doğum yapar ve bu doğumlar neticesinde doğan sekiz kardeşin sekizi de farklı tarihlerde ve nedenlerle çok uzun yaşamadan vefat ederler. Hüseyin Su, bir röportajında kendinden bahsederken o günlere dair şu cümleleri kullanır: "Ardı ardına doğup ölen sekiz kardeşten sonra doğan dokuzuncu çocuğum. Bu nedenle benim yaşayışım biraz da derviş duasına ve kerametine bağlanmıştır. Yaşayacak mıyım yoksa önceki kardeşlerim gibi ben de ölecek miyim, diye hep beklemişler." (Su, 2015b: 234) Bunlardan ötürü, Hüseyin Su'nun doğumu ve doğumdan sonraki dönem hem Hüseyin Su'nun babası hem de annesi için endişeli geçer: "Annem bana hamileyken hep yaşayamayacağımdan korkmuştur. Annem; 'Elimiz yüreğimizde doğmanı bekledik.' derdi. Doğduktan sonraysa öleceğim korkusuyla üzerime titremişler. Bu halleri ve psikolojileri yaşadıkları müddetçe sürdü. Takdir edersiniz ki bu durumda istediğim kadar şımarabilirim." (Su, kişisel iletişim, 16.03.2017) Ardı ardına gerçekleşen doğumların tümünde de dünyaya gelen kardeşler farklı aralıklarla ölünce bu durum ister istemez Hüseyin Su'nun ailesini böyle bir endişeye sevk eder. Hüseyin Su, yaşayan beş kardeşten dördüncüsüdür. Hüseyin Su'nun kardeşlerinden biri öz iken, diğer ikisi de üveydir.

Hüseyin Su'nun esas ismi Halil İbrahim'dir. Bu adın konulmasında bir dervişin söyledikleri önemli rol oynar. Yazarın, kendisinin doğum menkıbesi olarak aktardığı

bilgilere göre; annesi ona hamileyken ve art arda ölen çocuklardan sonra “Ne olacak?” diye korkuyla beklerken bir akşamüzeri köye bir gezgin Derviş gelir ve onlara misafir olur. Yemekten sonra sohbet esnasında Derviş, yazarın babasına; ‘Senin bir oğlun olacak, adını Halil İbrahim koyacaksın!’ der. Yazarın annesini hiçbir şekilde görmeyen Derviş’in hamile bir kadının varlığından haberdar olması ve böyle bir şey söylemesi onun babasını hayrete düşürür. Derviş’in bu sözünü manevî bir işaret kabul eden anne ve baba, Hüseyin Su doğar doğmaz adını Halil İbrahim koyar. (Su, kişisel iletişim, 16.03.2017) Nadiren Halil İbrahim ismini kullanan yazar, genel olarak İbrahim ismini kullanır. Resmi kayıtlarda da İbrahim Çelik olarak geçer. İbrahim Çelik’e eserlerini yazarken kullandığı *Hüseyin Su* müstear adı ise *Edebiyat*’ta ilk yazısını yayımladığı 1981 yılında Nuri Pakdil verir. Bundan dolayı edebiyat dünyasında Hüseyin Su adıyla tanınan yazar, resmi anlamda İbrahim Çelik olarak bilinir.

Hüseyin Su’nun babası Salih Çelik’tir. Salih Bey, okuma yazma bilmeyen ancak şifahi kültür geleneğiyle kendisini yetiştirmiş ve bu yolla eğitim almış biridir. Salih Bey’in esas mesleği hayvancılıktır. Salih Bey ve ailesi, hayvancılıkla uğraştığı dönemlerde maddî olarak refah içindeydiler. Gelen gideninin çok olduğu, çayının, kahvesinin hiç eksik olmadığı, sabah, öğle ve akşam yemeklerinden sonra el değirmenleriyle çekilen taze kahveyi içen Salih Bey’in sofrası her zaman herkese açıktı. (Su, kişisel iletişim, 16.03.2017) Salih Bey, zamanla bozulan işler yüzünden hayvancılığı bırakmak zorunda kalır. Hayvancılığı bırakan Salih Bey, kemik saplı bıçaklar üretmeye başlar. Refahın egemen olduğu günlerden yavaş yavaş uzaklaşan Salih Bey ve ailesi ekonomik sıkıntılarla karşı karşıya kalır ve bu durum Hüseyin Su’nun hafızasında şu satırlarla yer edinir:

“Ben beş altı yaşlarındayken mahiyetini kavrayamadığım, bana anlatmadıkları, nasıl olduğunu bugün bile pek bilmediğim ekonomik bir sarsıntı geçirdi babam. Öncesinde köy koşullarında hali vakti yerinde sayılırdı. Köyümüzün arazi yönünden elverişli toprakları yoktu. Bağ bahçe ve hayvancılık üzerinden geçimini sürdürürdü insanlar. Birkaç sürü (küçükbaş hayvan sürüsü) çıkardı elli altmış haneden ibaret köyümüzden. Bunlardan birisi de babamın sürüsüydü ve tek başına çoban tutardı. Bu durumun birden kaybolduğunu hatırlıyorum. Ben, bu kayboluşun etkisini pek hissetmedim; bana hissettirmediler. Eksilmeleri görebiliyorum ama. Sonrasında da babam eski duruşunu ve hayatını sürdürdü. Yaşantısındaki alışkanlıklarını elinden geldiğince bırakmadı. Artık elinin emeğiyle geçimini sağlıyordu. Tam anlamıyla eli uz bir insandı. ‘Usta’ olarak bilinir ve anılırdı. Çok güzel kemik saplı bıçaklar yapardı.” (Su, kişisel iletişim, 16.03.2017)

Salih Bey'in dostlarının bir araya geldiği köy odasındaki dost meclisi o dönemlerde tam anlamıyla bir edebiyat meclisi işlevini görür. Hatta uzun kış gecelerinde bu odada toplanan misafirlerin anlattığı hikâyeler, kıssalar, Kesikbaş hikâyeleri ve okunan mevlitler, Hüseyin Su'nun sanat zevkinin oluşmasında atılan ilk adımlar olur. Bu ortam aynı zamanda onun geleneksel anlamda öyküler yazmasına da kaynaklık edecek bir ortam hüviyetindedir. Böyle bir ortamda yetiştiğini her defasında dile getiren yazar, Halk hikâyeleri, Cenkler, Mevlit ve Köroğlu gibi eserlerden önce Kafka, Camus, Sartre gibi yazarlarla tanışsaydı bugünkü edebiyat ve dil zevkinin aynı olmayacağını da ifade eder. (Su, kişisel iletişim, 16.03.2017) Salih Bey, onun sadece edebiyat zevkinin oluşmasında değil aynı zamanda dini eğitiminde de önemli rol oynar ve bu konuda Hüseyin Su'nun yetişmesinde katkılarda bulunur. Şifahi kültür geleneğiyle yetişen Salih Bey, bu yolla kazandığı dinî bilgilerin çoğunu ona aktarır: "İlkokula başlamadan önce namaz surelerinin hepsini ve temel dini bilgilerimi babamdan şifahi olarak öğrendim. Akranlarımla birlikte camiye Kur'an öğrenmek için gittiğimde, ben sureleri okumaya başlayınca hoca şaşırды ve tecvidini kimden öğrendiğimi sordu." (Su, kişisel iletişim, 16.03.2017) Hem dinî açıdan hem de sanat açısından Hüseyin Su'nun çok şey borçlu olduğu Salih Bey, yazarın hayatında önemli bir yer tutar. Bundan ötürü o, babasından bahsederken onu hayatın büyük karmaşasının ortasında bulunan bir dağa benzetir. Baba figürü, çocukluk dönemlerinde Hüseyin Su'ya büyük bir güven verir. (Su, kişisel iletişim, 16.03.2017)

Hüseyin Su'nun annesi Cemile Hanım'dır. Tıpkı Salih Bey gibi Cemile Hanım'ın da okuryazarlığı yoktur. O da geleneksel yöntemlerle yani şifahi kültür aracılığıyla kendini yetiştirir. Hüseyin Su, annesi için okur-yazar olmadığını ama ehl-i tarik bir insan olduğunu dile getirir. (Su, kişisel iletişim, 16.03.2017) onun yetişmesinde Cemile Hanım'ın da önemli katkıları olur. Yazar, annesi Cemile Hanım'ı şu sözcüklerle tasvir eder:

"Annemi düşündüğümde şöyle derim; 'Tam bir anne idi o.' Bu cümlenin bendeki karşılığını kimse tahmin edemez. Belki her evlat annesi için böyle düşünür, bilemiyorum. Son derece içli bir kadındı annem. Bağırдыğını hiç hatırlamıyorum. Bağırса sesi nasıl çıkardı acaba? Gözleri çok derindi, müşfikti; elbette bütün annelerden daha çok. Sevincini de derdini de yutkunurdu hep. Bu yönüyle anneme çok benzerim ben de. Bazen karşımdakinin suratına kusmam, tükürmem gereken düşünceleri ve duyguları yutarım. Bunun için kendime çok kızarım ama başka türlü yapamam. Duygularını kolayca dışa vurabilen bir kadın değildi. 'Anadolu Kadını' diye bir karakter tiplemesi yapılabilirse eğer ki yapılır, işte tam böyle bir kadındı. 'Toprak ana' sözünün

anlamını çok iyi ifade ederdi; yalnızca annem değil, bütün ‘Anadolu Kadınları’. Yüzündeki, gözlerindeki ifade her zaman bir gölge olduğunu düşünürdüm. Hayatın gölgesi, diyebilirsiniz buna. ‘Anne yorgunluğu’ da denebilir. Çok doğum yapmıştı annem. Benden önce sekiz, benden sonra da iki doğum. Anne yorgunluğu, gördüğüm bu belki de. Yine de ilginç biçimde saçları simsiyahtı son yıllarda bile. Dertleşmezdi kimseyle; üzüldüğüm şu ki biz de dertleşmezdik hiç. Ketum bir kadındı.” (Su, kişisel iletişim, 16.03.2017)

Cemile Hanım tıpkı eşi Salih Bey gibi Hüseyin Su’nun edebiyat zevkinin oluşmasında önemli katkılarda bulunur. Özellikle küçükken annesinin kendisine anlattığı hikâye ve masallar ileriki dönemlerde onun belleğinde önemli bir yer tutar ve edebiyat zevkinin oluşmasında katkıda bulunur. “Masal ve hikâyeler anlatırdı küçüklüğümde bana. Tam olarak cümle şuydu: ‘Gel sana bir heyket vereyim’ Heyket vermek denirdi masal ve hikâye anlatmaya.” (Su, kişisel iletişim, 16.03.2017)

Hem Hüseyin Su’nun babası hem de annesi onun için birer örnek, birer model olur. Şifahi kültür geleneğinden gelen bir birikimle onun yetişmesine ve edebi zevkinin oluşmasına daha o dönemlerde öncülük ederler.

Köyde büyüyen Hüseyin Su, kitaplara ulaşma noktasında büyük sıkıntılar çeker. Hem çevresinde okuyan kimselerin olmaması hem de köy şartlarının yarattığı dezavantajlar bu sıkıntıların başlıca sebepleridir. Çocukluğunun ilk yıllarında okuma açısından nefes aldığı tek yer ise babası Salih Bey’in okuma odası ve bu odada uzun kış gecelerinde kurulan dost meclisleridir. O dönemlerde kitaplarla tanışmasını ve okuma bilincini kazanmasını babasının köy odasındaki uzun kış gecelerinde gerçekleştirilen dost meclislerindeki sohbetlere bağlayan Hüseyin Su, köyde kendisine rehberlik edecek okuryazar birilerini bulmanın zorluğundan ve babasının kendisine yarattığı bu zengin kültür ve sanat ortamdan bahsederken şu ifadeleri kullanır:

“Benimki babamın hayatının oluşturduğu bir ortamın sağladığı imkândı yalnızca. İnandırıcı olur mu bilemeyeceğim ama bu durumu bir şans olarak kabul ediyorum. Düşünün, Halk Hikâyelerini, Cenkleri, Mevlit’i, Köroğlu Destanı’nı annemin anlattığı hikâyeleri masalları ve benzer daha birçok eseri tanımadan Kafka, Sartre, Camus gibi yazarları okuyarak başlasaydım sanırım bugün sahip olduğum dil, edebiyat, sanat ve kültür zevkine, duyarlığına ulaşmam mümkün olmayabilirdi, büyük bir ihtimalle böyle olurdu.” (Su, kişisel iletişim, 16.03.2017)

Babasının yarattığı bu ortamların sonraki dönemlerde, Hüseyin Su’nun gelenek bağlamında eserler vermesinde, tahkiye dilinin oluşmasında ve kendi yatağını bu dil ekseninde kurmasında önemli katkıları olur.

1.1.2. Eğitim Hayatı

1.1.2.1. İlk Eğitim

Hüseyin Su'nun hayatındaki ilk öğretmenler babası Salih Bey ve annesi Cemile Hanım'dır. Hüseyin Su'nun ilk eğitiminde ve birtakım kültürel, dinî ve sosyal değerlerin aktarılmasında babası Salih Bey ile annesi Cemile Hanım'ın önemli rolleri olur. Salih Bey ve Cemile Hanım kendilerinden önceki kuşaklardan geleneksel yöntemlerle elde ettikleri dinî birtakım bilgileri, toplumsal değerleri, kültürel öğeleri Hüseyin Su'ya aktaran ortamların oluşmasını sağlarlar ve bu değerlerin birer aktarıcısı olurlar. Yazar, ilk okumalarını bu ortamlarda gerçekleştirir, sanat ve edebiyata dair ilk kazanımlarını yine bu tür ortamlarda elde eder. O, ilkokula başlamadan önce, uzun kış gecelerinde babasının köy odasında gerçekleşen dost meclislerinde bulunur, bu meclislerde anlatılan kıssalardan, hikâyelerden; okunan Mevlit'ten hareketle halk hikâyelerini ve dinî menkıbeleri ezberler ve okuma yazmayı da bu yolla öğrenir. Yine bu dönemde Kesikbaş Hikâyeleri, Hz. Ali Cenkleri, Hayber Kalesi'nin Fethi, Kerem ile Aslı, Ferhat ile Şirin, Leyla ile Mecnun, Yusuf ile Züleyha, Sürmeli Bey gibi hikâyeleri okur:

“İnsanın belli başlı hassasiyetleri kazandığı, bu hassasiyetlerin kendisinin farkında olmadan tabiatına işlendiği ve ana çizgileriyle karakterinin oluştuğu çocukluk yılları, sanırım bir insan için yetişmek dediğimiz döneme tekabül ediyor. Bir anlamda geleceğimizin temellerinin atıldığı dönemdir. Sözü ettiğiniz benim yetiştiğim ortam, tam anlamıyla şifahi bir kültür ortamıydı. Okuryazar insanlara, hem aile çevresinde hem de genel olarak daha geniş bir çevrede çok az rastlayabilirdik. Onların okuryazarlığı da mektepli değil alaylı bir okuryazarlıktı. Örneğin bugün de hâlâ değiştirmedim dinî bilgilerimin çoğunu bu şifahî kültür ortamında edindim; bir açıdan da bu kadar sağlamdı bilgi kaynakları. Bunu hâlâ toplumsal, kültürel, inanç dokumuzun yapısı ve hafızası açısından çok ilginç ve üzerinde düşünülmesi gereken bir husus olarak görürüm. Gördüğüm ilk kitap sadece büyüklerin okuduğu Kur'an'dı. Okuduğum ilk kitap ise Kur'an'ı öğrenmek için ağabeyimden bana kalan Elif Cüzü'yle Amme ve Tebâreke cüzleriydi. Bu ortamda yine büyüklerin okuduğu elden ele dolaşan iki tür kitabın daha olduğunu, cüzleri okumaya başladığımda fark ettim. Biri Mızraklı İlmihâl, Karadavut, Muhammediye, Namaz Hocası, Mevlit gibi dinî kitaplar, diğeri de manzum mensur Halk Hikâyeleriydi. Önce yazılı metinlerle sonra edebiyatla tanışmam, işte bu kitaplarla başladı. Bugün de çok sağlıklı ve isabetli bir karşılaşma olduğunu düşünürüm bunun. Mevlit'i ve Halk Hikâyelerini ilkokula başlamadan önce tanıdım ve okudum; hem kendim için hem de kış geceleri evimizde toplanan babamın dostları için okurdum. Bunlardan Sürmeli Bey'in hayal dünyamdan hiç silinmeyen ve hâlâ devam eden çok büyük etkisi vardır. Sonuç olarak geriye dönüp baktığımda, bütün bu kitapların ve bu ortamın bana sağlıklı bir edebiyat, dil, hikâye etme, dinleme anlatma, okuma zevki ve hassasiyeti kazandırdığını düşünüyorum.” (Su, 2015b: 307)

ifadeleriyle Hüseyin Su, yetişmesinde etkili olan ortamlar ve ilk kaynaklar hakkında bilgi verir. Bu tip ortamlara çok şey çok şey borçlu olduğunu; bugün dil, düşünce, kültür, sanat, edebiyat, siyasa açısından birtakım değerlere sahip olmasını, okuduklarında yazdıklarında ve düşündüklerinde bunların görülmesini büyük oranda o ortamlarda soluduğu havaya borçlu olduğunu sıklıkla ifade eden Hüseyin Su, daha sonra edindikleri birikimleri bu dokuya yani kazandığı ilk bilgilere eklemek suretiyle kendi yatağını oluşturduğunu ve edindiği tüm birikimlerde çocukken kazandığı duyarlık, dil ve estetik zevkini aradığını söyler.

1.1.2.2. İlkokul Dönemi

İlkokula başlama yaşına gelen yazar, yaşadığı yer olan Kırşehir ilinin Çiçekdağı ilçesinde bulunan Hacıduraklı köyünde okul olmadığı için zorunlu olarak 1964 yılında dayısının köyü olan Kırşehir ilinin Çiçekdağı ilçesinde olan Dulkadirliyarımkaile köyüne gider. Böylece o, babasından, annesinden ailesinden, evinden ilk kez ayrılır. Dulkadirliyarımkaile köyünde bir süre teyzesinin yanında kaldıktan sonra köylerine öğretmen gelmesiyle birlikte köyüne geri döner ve ilkokula burada devam eder. İç Anadolu'nun bir köyü olan Hacıduraklı köyünde, olumsuz şartlar altında ve kıt imkânlar içinde onun ilkokul macerası bu şekilde başlar. Eğitim hayatına başladığı köy okulunun fiziksel açıdan yoksunluğunu ise şu sözlerle özetler: “Köyümüze döner dönmez hemen ertesi gün babam elimden tutup okula götürdü beni. Okul dediğimiz yer de köydeki boş bir evin büyükçe bir odasıydı. Doğru dürüst bir penceresi bile yoktu. Dizilmiş derme çatma sıra ve masalarda çocuklar oturuyordu.” (Su, kişisel iletişim, 16.03.2017)

Bu döneme, yani ilkokul dönemine dair Hüseyin Su'nun aklında iki isim kalır. Bunlar onun öğretmenliğini yapan Cihan...(?) ve Osman Karataş adlı kişilerdir. Hüseyin Su kendisiyle yapılan bir söyleşide Osman Karataş hakkında; elimden tutup kâğıt, kalem, defter, kitap ile tanıştıran bize okuma ve yazmanın dünyasını aralayan tılsımlı insan, ilk öğretmenim (Tuna, 2018) şeklinde ifadeler kullanır.

Hüseyin Su, İlkokulu bitirdikten sonra, babası tarafından ortaokul ve liseyi okuması için Kırıkkale'ye gönderilir. Onun ağabeyi burada Makina ve Kimya Endüstrisi Kurumunda çalışır. Ağabey, kısa yoldan kardeşinin iş sahibi olması için MKE'ye bağlı Çırak Okulu'na kaydolmasını ister. Burada çıraklık eğitimini aldıktan

sonra fabrikada işçi olarak çalışacaktır. Bu amaçla Hüseyin Su, bu okulun açtığı sınavlara katılır fakat bu sınavların sonunda başarısız olur. (Su, kişisel iletişim, 16.03.2017) Böylece ilkokulu bitirdikten sonra girdiği çıraklık sınavını kazanamayınca hafızlık için Heybeli Ada'ya gider. On iki yaşında iken çıktığı bu yolculuk onun ilk kez mesafeler açısından ailesinden uzaklaştığı bir yolculuğun da başlangıcı olur. Aslında ilk ayrılış, kendi köyünde okul olmadığı için dayısının köyüne gitmek zorunda kaldığı dönemdir. Fakat bu dönem çok kısa sürer. Hüseyin Su, iki arkadaşıyla birlikte Heybeli Ada'ya 1964 yılında gider. Yazar, hafızlık için çıktığı bu yolculuğu şöyle anlatır:

“Her zaman beni büyük şehirlerde okutmayı düşünürdü babam. Her fırsatı bu amaçla değerlendirmek isterdi. Beni bu yönde sürekli iterdi, yani eli sırtımdaydı her zaman, bunu hissedirdim. Benim için o yıllarda İstanbul, ilkokulda kullandığımız Atlasta bir yerdi sadece. Osmanlı İmparatorluğunun pay-ı tahtıydı. Sarayları, camileri, padişah ve şehzade fotoğraflarıyla, hikâyeleriyle fetihlerle, savaşlarla, entrikalarla, düşmanların işgal hikâyeleriyle ve tabii ki bize uçsuz bucaksız görünen deniziyle süslüyordu hayalimizi. İstanbul'a gitmek gibi bir düşümüz, düşüncemiz olamazdı. Babam da hiç gitmedi. Anadolu'da halkın muhayyilesinde İstanbul'un din ve ilim merkezi olma özelliği vardı sadece, bu hiçbir zaman da silinmedi. Halk her zaman böyle gördü İstanbul'u. Bugün de böyle... 'İstanbul'a okumaya gitmek' ifadesini bir özlem, hasret olarak Anadolu'nun en ücra köyünde bile duyardınız. Her baba, imkânını bulsa bunu mutlaka yapardı. Köyümüzde bizden önce böyle bir örnek yoktu ama hem babamın hem de bir arkadaşının böyle düşünceleri vardı. Babamla bu arkadaşları Heybeli Ada'da bir Kur'an Kursu'nun adresini bulmuşlar. Bir tanıdıklarının selamıyla bizi (üç arkadaşlık) bu kursa gönderdiler. Babamın arkadaşının yanında iki çocukla Yerköy'den hareket ettikleri otobüse beni Kırıkkale'den bindirdiler ağabeyimle birlikte. Her şey böyle başladı işte.” (Su, kişisel iletişim, 16.03.2017)

Yazarın Heybeli Ada macerası yaklaşık 1,5 yıl sürer ve daha sonra tekrar Kırıkkale'ye döner. Bu dönem ise onun ortaokul ve lise yıllarının başlayacağı döneme denk gelir.

1.1.2.3. Ortaokul ve Lise Yılları

Ortaokul ve lise yılları Hüseyin Su'nun özellikle düşünce ve sanat dünyasının şekillendiği, hem düşünsel hem de sanatsal anlamda kendi yatağını oluşturduğu yıllar olur. Bu dönemde, yazarın özellikle içinde bulunduğu ortamlar, çevresindeki kişiler ve bu kişilerin düşünce dünyası, hayatı algılayış tarzları ve fikirleri, yine bu dönemde okunan kitaplar, takip edilen dergiler bu yatağı besleyen temel dinamikler olur. Hüseyin Su, ortaokulu Kırıkkale'de İmam Hatip Ortaokulunda okur. Bu dönemin Kırıkkale'si hakkında yazar şu tespitlerde bulunur: “İlkokuldan sonra geldiğim şehir Kırıkkale'ydi. Burası da şehir değil işçi nüfusunun oluşturduğu kalabalık bir 'köy' sayılırdı. Şehre

dönebilecek bir özelliği yoktu; hâlâ öyledir.” (Su, kişisel iletişim, 16.03.2017) O dönemin kıt olan kültürel ve sanatsal ortamına rağmen, kendi çabalarıyla kendisini yetiştirir ve bu yönde çalışır:

“Kırıkkale, Anadolu’nun ortasında büyükçe bir köydür. Birkaç sinema kahveler, beş on tane mağaza, bakkallar... Her tarafa yürüyerek gidilip gelinen bir yerdi. İşçilerin fabrikalardan çıktığı ve gittikleri vakitlerde yarım saat kalabalık olurdu caddeler ve sokaklar. Zaten iki veya üç tane cadde denebilecek büyüklükte anayol vardı. Üç dört tane kırtasiye dükkânı vardı ve ödev verilen kitapları ancak orada bulabilirdik, başka kitapçı da yoktur. İlk kitabevi 1971 yılında Beşir Atalay ve arkadaşları tarafından açıldı: Çile Kitabevi.” (Su, kişisel iletişim, 16.03.2017)

Hüseyin Su, bu dönemde özellikle Türk ve dünya edebiyatına ait birçok eserle tanışma fırsatını bulur, onları okuyarak daha önce de ifade ettiğimiz gibi kendi edebiyat dünyasının temellerini ta bu dönemlerde atar:

“Çocukluğumdan itibaren ‘kitap’ dendiğinde, bilinçli olmasa da bende bir karşılığı vardı. Ders kitaplarındaki parçalar beni bu kitapların kendilerine götürdü ilginç bir merak dürtüsüyle. Nasıl olduysa İl Halk Kütüphanesi’ni tanıdım. Belki de ilk kez ödev yapmak için gittim. Türkçe ve edebiyat kitaplarında adı geçen yazarların bütün kitaplarının listesini yapar, sonra da onları kütüphaneden alıp okurdum. Ortaokul ve lise yıllarında Türk ve dünya edebiyatının adına rastladığım önemli eserlerinin çoğunu okumuştum. Suç ve Ceza, Savaş ve Barış, Madame Bovary, Kırmızı ve Siyah, Sefiller, Goriot Baba gibi daha birçok eseri bu yıllarda okudum.” (Su, kişisel iletişim, 16.03.2017)

Yazar, o dönemlerde Türk edebiyatında önemli bir yer tutan *Büyük Doğu*, *Diriliş*, *Edebiyat* gibi dönemin önemli dergilerinin adını duyar ve bu dergilerle yakın ilişkiler içine girer, onları takip eder. Yine bu dönemde tanıştığı bazı kişiler ve bunların bağlı olduğu düşünce akımları henüz ortaokul öğrencisi olan yazar üzerinde etkili olur ve onun düşüncelerinin şekillenmesinde belirleyici olur:

“Okulun İmam-Hatip atmosferi’ bize çok farklı ve önemli bir aidiyet duygusu veriyordu. O yıllarda üniversitede okuyan Beşir Atalay ve birkaç arkadaşı Kırıkkale’ye gelip giderlerdi. ‘Büyük Doğucu’ olarak bilinirlerdi. Necip Fazıl’la, Sezai Karakoç’la Nuri Pakdil’le görüştüklerine dair efsaneler ve menkıbeler dinlerdik onlardan. Geldiklerinde onların oturduğu çay ocaklarına gider, çevrelerini sarar, ağızlarının içine bakardık, çoğu zaman anlayamasak bile. Büyük Doğu, Diriliş, Edebiyat, dergilerini bu dergilerin yayınlarını bu ağabeylerin dilinden ve elinden tanıdık. Bu yıllarda Beşir Atalay, Haydar Keskin, Cemil Dilsiz, Ahmet Arıca, Taki Aslan, Bekir Hastanuç, Metin Bal gibi ağabeyler bizim için önemli birer yol gösterici oldular.” (Su, kişisel iletişim, 16.03.2017)

Hüseyin Su, ortaokulu bitirdikten sonra liseye de Kırıkkale’de başlar ve burada bitirir. Bu dönem Türkiye’nin politik ve ekonomik anlamda sıkıntılarının olduğu döneme denk gelir. Özellikle ülke genelinde yaşanan birtakım siyasi gelişmeler ve bu gelişmelerin etkisiyle sokakta yaşanan hareketler hemen her kesimden insanı etkiler,

olaylar hem üniversite hem de lise gençliğini sokaklara döker. Hüseyin Su, lise ikinci sınıftayken 12 Mart Muhtırası'nı yaşar. İşte böyle bir ortamda lise yılları geçen Hüseyin Su, sadece kendini yetiştirmek için mücadele eder, şiddet olaylarıyla arasına daima mesafe koyar. Hüseyin Su, bu yıllarda hem edebiyat hem de fikir ve sanat dünyasında önemli bir yer tutan kişi ve dergileri de yakından takip eder. Bu dönemde düşüncelerinin şekillenmesinde özellikle Necip Fazıl, Sezai Karakoç ve Nuri Pakdil'in düşünceleri, hayata bakış tarzları, sanatları önemli bir rol oynar; *Büyük Doğu*, *Diriliş* ve daha sonra yazar kadrosunda yer alacağı *Edebiyat*, onun düşünce ve sanat yatağını besleyen birer damar olur:

“Büyük Doğu, Diriliş, Edebiyat dergilerini; Necip Fazıl'ı, Sezai Karakoç'u ve Nuri Pakdil'i tanıdıktan sonra farklı bir düşünce ve edebiyat ufku açıldı önümüzde. Necip Fazıl'ı daha çok bir kavga adamı ve ideolog olarak tanıdığımız için şiirini, sanatçılığını çok geç fark ettik. Büyük Doğu çizgisinde oldukları için de Diriliş ve Edebiyat dergilerini bile böyle görüyor ve bu mantıkla okuyorduk. Bunda hem yaşadığımız yetmişli yılların yapay politik ortamının hem de okuduğumuz okulun, çevremizin beklentileriyle, bize yüklediklerinin etkisi ve payı çoktur. Edebiyata, edebiyattan bakmıyorduk. Çile'yi, Hızır'la Kırk Saat'i, Umut'u... bile bu etkiyle okuyorduk; gerisini düşün artık. Dolayısıyla edebiyatın kendisi olarak okunmasını ve kendisi olarak okura verdikleriyle yetinmeyi çok sonra öğrendik.” (Su, kişisel iletişim, 16.03.2017)

Bu dönemde kurulan arkadaşlıklar ve içinde bulunan çevre de Hüseyin Su'nun düşünce dünyasının şekillenmesine ortam hazırlar. Özellikle İmam-Hatip Lisesinde okuduğu dönemde içinde bulunduğu ortamı vücuda getiren arkadaşları da taşradan gelen ve taşra kültürünün yoğurduğu hayat tarzına, düşünce dünyasına sahip kişilerden oluşur. Bir bakıma o dönemki arkadaş çevresinin tümü hem düşünce dünyası hem de yaşam tarzı bakımından Hüseyin Su'ya benzer:

“Genelde Anadolu taşrasının kültür anlayışının biçimlendirdiği bir arkadaşlık ortamı vardı hatta daha çoktu. Kırıkkale büyükçe bir köydü ama her birimiz de çok küçük köylerden gelmiştik ve ortak bir kültüre, hayata, duyarlığa sahiptik. Dindar ailelerin çocuklarıydık. Üstelik İmam Hatip Okulu ortamında buluşmuştuk. Bu düzlemde siyasi kıpırdanmaların yeni başladığı yıllardı. Milli Türk Talebe Birliği, daha sonra Akıncılar gibi dernekler, bazı vakıflar, öğrenci evleri gibi yerlerle irtibat kurularak bir aidiyet bağı arayışları giderek artıyordu. Okulumuz da bir devlet okulundan çok, yaptırılan ve yaşatan halkın niyetleri doğrultusunda yönlendiriyordu öğrencileri. Bütün bu ilişkiler ağı, bize bir arkadaşlık ortamı sağlıyor ve bizi bir araya getiriyordu... Bizler 'Büyük Doğucu' ağabeylerle irtibatımız ve okulun sağladığı atmosfer nedeniyle dergilerle, kitaplarla, ilgilenen, derneklere gidip gelen, kendince bir ideal peşinde olan hatta ülkücülerle itişip kalkışan bir gruptuk.” (Su, kişisel iletişim, 16.03.2017)

Hüseyin Su, öğrencilik döneminde hem sınıf içinde hem de sınıf dışında hemen fark edilen başarılı bir öğrencidir. Kırıkkale İmam Hatip Lisesinde okuduğu yıllarda

öğretmeni Mustafa Barut ile yaptığımız bir söyleşide Hüseyin Su'nun öğrencilik yılları hakkında şu tespitlerde bulunur: "İbrahim, beyaz deftere kayıtlı bir öğrencidir. İbrahim, her zaman birinciydi, ondan sonra gelenler ise kendi aralarında yarıştı. Hangi sınıfta olursa olsun daima sınıfının seviyesinin üstünde bir duruş sergilerdi. İdeolojik duruşu sağlam, hayata bakışı net ve kimseyi kırmayan incitmeyen biriydi. Aynı zamanda kitapları gördüğü zaman çok heyecanlanırdı." (Barut, kişisel iletişim, 13.03.2018) Spor faaliyetleri dışında her türlü faaliyetlerde aktif olan Hüseyin Su, zaman zaman okul yönetimiyle karşı karşıya gelir ve bu karşı karşıya gelişler Hüseyin Su'yu kimi zaman okulu bırakma noktasına kadar getirir. Özellikle Şapka takmanın zorunlu olduğu dönemlerde öğrenci olan Hüseyin Su, bu duruma karşı çıkar. Yine saç tıraşından dolayı yönetimle karşı karşıya gelen ve okulu bırakma noktasına gelen Hüseyin Su'yu, öğretmenleri ikna eder ve onu bu kararından vazgeçirirler. (Hüseyin Su, kişisel iletişim, 16.03.2017)

Hüseyin Su, liseyi bitirdikten sonra Kırıkkale'de 1973 yılında imam-hatiplik görevini yürütür. Bu görev, Hüseyin Su'nun 1976 yılında Ankara'nın Çubuk ilçesine murakıp olarak atanmasıyla sona erer.

1.1.2.4. Üniversite Yılları

Liseyi bitiren Hüseyin Su, bir dönem imam-hatiplik göreviyle Kırıkkale'de kalır. 1973 yılında girdiği üniversite sınavları neticesinde ilk olarak Erzurum Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Fakültesi Türkçe Bölümü'nü kazanır. Ancak Erzurum'a tayinini aldırılmayınca buraya gitmekten vazgeçer. Daha sonra Elazığ Fırat Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü kazanır ama yine aynı gerekçelerden dolayı buraya da gitmekten vazgeçer. Son olarak 1976 yılında Ankara'da bulunan DTCF Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'ne yerleşen yazar, tayinini murakıp olarak Ankara'nın Çubuk ilçesine aldırınca üniversiteyi okumaya karar verir ve üniversite hayatı böylece başlar. 1976 yılında murakıp olarak Ankara'nın Çubuk ilçesine gelen Hüseyin Su, gündüz vakitlerinde murakıplık yaparken akşam vakitlerinde de üniversiteye devam eder. Bu dönemlerde evli ve çocuk sahibi olan yazar, bir yandan çalışırken bir yandan da üniversite eğitimi alır. 12 Eylül 1980 Darbesi'nden hemen önceki yıllara denk gelen bu yıllar özellikle politik kavgaların gölgesinde geçer. Sağ-sol olaylarının yoğun olarak yaşandığı bir dönemde üniversite öğrencisi olan Hüseyin Su'nun duruşu ta ortaokul ve

lise yıllarında kazandığı Necip Fazıl, Sezai Karakoç ve Nuri Pakdil çizgisinde gelişen, *Büyük Doğu*, *Diriliş*, *Edebiyat* gibi dergilerle beslenen bir duruş ki bu duruş hem sağ hem de sol cenaha mesafeli duran bir düşünceyi temsil eder. Lise yıllarında başlayan *Edebiyat*'la ve buna bağlı olarak Nuri Pakdil ile olan bağlarını özellikle üniversite yıllarında daha da güçlendiren Hüseyin Su, MTTB bünyesinde bulunur ve MTTB'nin Çubuk Şubesi'ni de birkaç arkadaşıyla birlikte 1976 yılında açar. 12 Eylül Dönemi'nde bir üniversite öğrencisi olan Hüseyin Su'ya göre o dönemlerde Türkiye'de gerçek anlamda ne bir komünist rejim tehlikesi ne de bir milliyetçi dalga sorunu bulunur. Ona göre bütün bunlar, sunî bir şekilde ortaya atılan, temeli olmayan korkulardır. (Su, kişisel iletişim, 12.03.2018) Ayrıca, Hüseyin Su'ya göre aldıkları eğitimin onlara öğütlediği temel şeyler; kavgadan ziyade okumak, yazmak ve düşündürmektir. Bundan dolayı o, hem üniversite yıllarında hem de sonrasında bu gruplara ve onların beslendikleri ideolojilere her zaman mesafeli durur. O dönemlerde sadece okumayı amaç edinen yazar, DTCF Kütüphanesini kavga ve kargaşanın olduğu dönemlerde kendi deyimiyle en çok kullanan öğrenci olur.

Edebiyat bölümünü isteyerek tercih ettiğini dile getiren yazar, bu bölüme gelmeden önce ortaokul ve lise yıllarında hem Türk edebiyatına hem de dünya edebiyatına ait birçok önemli eseri okumuş ve bu eserlerin yazarlarını yakından tanır. Özellikle lise yıllarında takip ettiği dergiler, yazı işleriyle yakından tanışması ve bizzat eylemin içinde bulunması, Kırıkkale'de okuduğu dönemlerde içinde bulunduğu sanat ve kültür atmosferi onun hem edebiyata olan ilgisini arttırır hem de sanat ve edebiyat açısından donanımlı bir şekilde üniversiteye gelmesini sağlar. Böyle bir donanımla üniversiteye gelen Hüseyin Su, tam anlamıyla bir hayal kırıklığı yaşar. Çünkü ona göre bu bölüme gelmeden önce edebiyat bölümü hakkında hayal ettikleri ile burada okutulan dersler arasında kesinlikle bir yakınlık yoktur. (Su, kişisel iletişim, 12.03.2018) Bir anlamda üniversite onun beklentilerinin çok uzağında kalır. Üniversite yıllarında hem ders hem de tez hocası olan Kenan Akyüz'ün ise yazarın üzerinde önemli bir etkisi vardır. Kendisinin deyimiyle yıldızının bir türlü barışmadığı Kenan Akyüz ile birlikte *Sami Paşazade Sezai'nin Romanları ve Hikâyeleri* adlı bitirme tezini hazırlayan Hüseyin Su; bu süreç içinde Kenan Akyüz'den aldığı bilgilerin dört yıl boyunca okuldan aldığı bilgilerin toplamından fazla olduğunu söyler. (Su, 2017c: 338)

1.1.3. Hüseyin Su'nun Evliliği

Hüseyin Su lise yıllarından hemen sonra evlenir. Her ne kadar düşünsel anlamda etkilendiği ve ağabey diye nitelendirdiği kişilerin evliliğin henüz erken olduğu noktasında kendisine telkinleri olsa da içinde bulunduğu durum onu evliliğe zorlar. Hüseyin Su, özellikle annesi Cemile Hanım'ın yoğun ısrarları sonucu gerçekleşen ve Anadolu'nun inanç değerleri ve geleneklerine uygun bir şekilde yapılan bu evliliğe dair izlenimlerini şu şekilde açıklar:

“Yetmişli yılların gelenekleri ve dinî hassasiyetleri içinde oldu her şey. Ben lise son sınıftayken babam vefat etmişti. Annem ve kardeşim vardı. Bir yıl ağabeyimle birlikte oturduk. Liseyi bitirdim ve annem; baban görmedi, ben de mi görmeyeceğim, diye tutturdu ve bir an önce evlenmemi istiyordu. Memur oldum ardından da hemen evlendim. Ağabeylerimiz üniversiteyi bitirmeden evlenmemizi istemiyorlardı. Evliliği kafasına koymuş her genç gibi tabii ki ben de dinlemedim onları. Kararıma Beşir Atalay ve Haydar Keskin ağabeyler çok kızdılar. Defalarca nasihat ettiler bana. Onlar bize başka bir misyon biçiyorlardı. Her şey yokluk içinde olup bitiyordu bir yandan da 651 lira 10 kuruş maaşım vardı ve her şeyi bununla yapacaktım. İnsanoğlu bazen gereğinden çok hesaplı kitaplı bazen de hiç hesap ve kitap yapmayan, gözünü daldan budaktan esirgemeyen bir varlık olabiliyor. Gözü dönmeyegörsün bir kez insanın, sırtlanamayacağı yük yoktur. Bizimki biraz ikinci yoldan ilerledi. İdealizm hayatın her milimetresini bile biçimlendiriyordu. Şüphesiz evliliği de böyle anlıyorduk.” (Su, kişisel iletişim, 16.03.2017)

Üçüncü kuşak akrabasıyla evlenen Hüseyin Su eşiyile olan tanışmayı da şu sözlerle ifade eder:

“İlkini hatırlayamadığım kadar eski bir tanışıklık. Birlikte büyüdük sayılır. Zaten üçüncü kuşaktan akrabayız. Geleneksel yapı içinde akrabalıkların uzağı yakını olmaz, bilirsiniz. Bilindiği kadarıyla izi sürülür. Bizim için de öyleydi ve hatırı sayılır bir yakınlık derecemiz vardır. Böyle durumlarda aile büyükleri, önce gençleri birbirine yakıştırır sonra da yaklaştırır. Bizimki de böyle bir gelenek imkânı ve ustalığıyla oldu. Bu işleri kotaran aile büyüklerinin öngörüsü, ustalığı, bugünkü kadın, erkek ve aile ilişkilerinde uzmanlık yapanlardan çok daha başarılıdır. O insanların tecrübeleri artık ne yazık ki günümüz aile ilişkilerine yeterince yansımıyor.” (Su, kişisel iletişim, 16.03.2017)

Bu evlilikten Cemile, Ebubekir, Betül ve Taha olmak üzere iki kız iki erkek dört çocuğu olan Hüseyin Su'nun düğün gününe ait anısı da oldukça ilginçtir:

“Düğün yapacağımız haftanın pazar günü 10 Kasım idi. O yıllarda (1974) 10 Kasım günü düğün yapılmazdı. Kimin öldüğünü bilmiyor muydunuz da evleniyordunuz ve eğleniyordunuz! Eğlenilmezdi yani. Düğün gününü alırken bize bunu hatırlattılar, biz de biliyoruz zaten, cumartesi bitiririz ve pazar gününe sarkmaz, diye söz verdik. Yoksa düğüne izin vermiyorlar. Düğün olmasa bile davul ve saz çalınmasına, eğlenceye izin verilmiyor 10 Kasım gününde. Bizim düğünde bu tür şeyler olmayacağı için gizleriz, diye düşündük. Cuma ve cumartesi günleri düğün devam etti, pazar günü de gelin alma

yemek vs. gibi diğer törenler yapılacak. Pazar günü sabahtan zabıtalara geldi ve siz hâlâ düğüne, eğlenceye devam mı ediyorsunuz, dediler ve düğün evindeki bayrağı indirttiler. Tartışmaya girsek ceza kesecekler. Dolayısıyla o günkü törenleri hepsi saklı gizli yapıldı.” (Su, kişisel iletişim, 16.03.2017)

1.1.4. Hüseyin Su’nun Askerliği

Hüseyin Su, 1983 yılında Kütahya’nın Tavşanlı ilçesinde Türk Dili ve Edebiyatı öğretmenliği yaparken, 4 Temmuz 1983 yılında askere alınır. Askerliğini, İzmir’in Menemen ilçesinde Yedinci Bölük’te kısa dönem askerlik şeklinde yapar. Hüseyin Su’nun ilk kez geldiği ve hiç kimseyi tanımadığı İzmir’in Menemen ilçesi ile ilgili bilgileri Esad Erbili ve Kubilay’dan ibarettir. Onun, o güne yani Menemen’e geldiği ilk güne dair izlenimleri şu şekildedir: “Menemen’deyim. İlk kez geliyorum ve hiç tanıdığım yok bu kasabada. Menemen’den iki kişinin adını söylememi isteseler; Esat Erbili ve Kubilay’ın adını söyleyebilirim ancak. Bu iki ad olmasa bugün Menemen’i kim bilecekti.” (Su, 2017a: 103) Yedinci Bölük’te askerlik yapması onun için bir şans olur. Çünkü daha önce edindiği bilgilere göre Yedinci Bölük’te askerlik yapmak diğer bölüklerde askerlik yapmaktan her zaman daha kolay olur:

“Tanışmam için tavsiye edilen bir öğretmeni buldum. Yumuşak başlı, hoş ve güzel bir insan. Burada dört ay rahat edebilmem için çırpınıyor âdeta. Bunun için de Yedinci Bölüğe düşmeliymişim. Bir şey yapamadı bunu sağlamak için ama onun niyeti üzere Tanrı o kapıyı araladı bana: Nizamiyeden girdim, bir köşede biriktirip sonra da sekizerli sekiz sıra yaptılar bizi. Benim bulunduğum sıranın Yedinci Bölüğe gideceğini söylediler. Sırasıyla, bizden önceki dönemde askerlik yapanlardan kalan elbiseleri, çamaşırları, postalları verdiler. Gösterilen koğuştaki giyindim.” (Su, 2017a: 103)

Askere alınır alınmaz bulunduğu ortamı garipseyen Hüseyin Su, farklı bir dünyanın içinde olduğunu daha ilk gün fark eder. Böyle bir ortamda özellikle okuyamamaktan ve yazamamaktan şikâyetçi olan yazar, buradaki insanlara dair şu izlenimlerde bulunur: “Nizamiyenin dışındaki insanların hiçbiri yok sanki burada ve buradakiler hiç benzemiyor dışardakilere. Bütün ruhlar alabildiğine çıplak, her yüzdeki hücrelerden insanların bütün kusurları taşıyor âdeta. Kimseyle iletişim kuramıyorum. Tek başıma dolaşıyorum. Çamların altında.” (Su, 2017a: 104) Toplu kullanım alanlarını pek benimsemeyen ve daha çok yalnız olmayı, kalabalıkların az olduğu mekânları tercih eden yazar, askerlik süresi boyunca da elinden geldiğince sınırlarını korur ve istemediği müddetçe o sınırların başkaları tarafından aşılmasına müsaade etmez.

Her türlü olumsuz şartlara rağmen Hüseyin Su, askerdeyken yazma ve okuma eyleminden kopmamaya çalışır. Okuma ve yazma faaliyetlerini –özellikle okuma

faaliyetlerini- burada da imkânları ölçüsünde sürdürür. Askerliğinin ilk günlerinde bunu pek başaramaz. Yani alışma devresinde okuyamamanın ve yazamamanın sıkıntısını çeker. “Karanfilli çayımın onuncu bardağının bitmesine dayanamıyorum. Bir de hiçbir şey okuyamamaya. Ne olursa olsun burada bir okuma ve yazma düzenin kurmam gerek. Şimdilik ancak mescitte okuyabiliyorum çok az da olsa.” (Su, 2017a: 107) Zaman içinde hem yazma hem de okuma noktasında kendine bir yol tutturmayı başarır, hatta bazı öykülerinin kurgularını bile burada tasarlar ve yazıya aktarır:

“Nöbette kurguladığım bir öykü için notlar aldım küçük küçük kâğıtlara. Nöbet yerim, Süngüleşme Alanı. Menemen’in doğu ufkunu en açık biçimde gören bir yamaçta ve bir tepenin ucunda. Bulduğum yerin karşısındaki dağlardan yavaş yavaş sıyrılıp yükselen ayın tam iki saat düşüncelerim, iç ezgilerim, notlarım ve huzurlu bir doğa ile baş başa kaldım. Ay ışığı, serinlik, hafif bir esinti, böcek ve gece kuşlarının sesleri... Zaman zaman üşüdüğümü hissederek ürperdim. Bu tepede neden nöbet tutulur ki? Olsun, bir hayli not aldım öykü için. Nöbet sırasında daha çok kendimle baş başa kalabiliyorum.” (Su, 2017a: 122-123)

Bir anlamda askerlik evresini de mutlak bir bilinçle, verimli bir şekilde geçirmeye çalışan, yazı hayatından kopmayan ve daima okuyan bir Hüseyin Su bulunur.

Hüseyin Su askerde iken ölümle burun buruna gelir. Bu durum askerliğinin en dikkat çekici anlarından birisi olur. Bir gün öğle yemeği esnasında bir türlü yutamadığı ve çıkaramadığı lokma az kalsın onun hayatına mal olacaktı. Bir dakika süren bu durum Hüseyin Su’nun hayatının gözlerinin önünden bir film şeridi gibi geçmesine neden olur ve bu durum onu ilk kez ölüme bu denli yaklaştırır: “Ölüm fark edemeyeceğimiz kadar küçük bir ânda geliyor bize ve tabii ki ansızın. Gafletimizi de bu aniliğin yanına koyunca, şairin diliyle; işte yakalandık, işte kelepçelendik. Halkın hayat felsefesi, bu durumların hepsini anlamış ve ifade etmiştir: ‘Kendini hazır tut ölüm olur, evini hazır tut gelen olur.’” (Su, 2017a: 112)

Hüseyin Su’nun lise dönemlerinde okuyucu olarak başladığı ve daha sonraki dönemlerde ise yazar olarak devam ettiği *Edebiyat* ile olan ilişkileri askerdeyken de devam eder. O, askerdeyken sadece *Edebiyat*’la değil aynı zaman da Nuri Pakdil ve *Edebiyat*’ta yazan diğer yazar kadrosuyla da ilişkisini sürdürür. Onlarla sık sık mektuplaşır ve *Edebiyat* hakkında bilgiler alır. Hatta *Edebiyat*’ın kapanmaya kadar gidecek olan sıkıntıları bu döneme, yani askerlik yaptığı günlere denk gelir ve dergi bir durgunluk dönemine girer. Bu durum iyiden iyiye yazarı hüznendirir, onu düşüncelere sevk eder. Çünkü onun için Ankara demek *Edebiyat* dergisi, Akaya Yokuşu, Demirler Pasajı demektir. Bu olmadan Ankara’nın herhangi bir anlamı yoktur. Hal böyle olunca

Edebiyat'ı düşünen Hüseyin Su'nun hem hüznü artar hem de aldığı haberlerden dolayı *Edebiyat*'ın geleceğine dair olan inancı her geçen gün azalır.

Hüseyin Su'nun ilk öykü kitabı *Tüneller*'in çıkışı da yine askerlik dönemine denk gelir. Daha önce *Edebiyat*'ta yazılar yazan yazarın, ilk öykü kitabı olan *Tüneller* Edebiyat Dergisi Yayınları arasında bu dönemde çıkar. Ama o, bu kitabın çıkışından habersizdir. Ne kitabın adı hakkında ne de kaç öykünün bu kitaba gireceği noktasında kendisine danışılmaz:

“Saat dört sularında yastığın altında *Tüneller*'i çıkartıp okudum. Dün öğleden sonra Tavşanlı'dan gelen arkadaşlar getirmişlerdi *Tüneller*'i. Açıp bakmamıştım bile. Ziyaretçi parkında Ali Osman, ceketinin iç cebinden çıkartıp uzatmış ben de teşekkür ederek, neye uğradığımı bilmeden montumun iç cebine koyuvermiştim. Gözüm kapağındaki ‘Su’ sözcüklerinin yukarıdan aşağı sıralanışına takılmıştı yalnızca. Kapağı bile inceleyemedim, evirip çeviremedim elimde. Birincisi, hiç beklemiyordum. Kitabım çıkmıştı ve haberim yoktu. Hangi öykülerim girmişti, kaç sayfa olmuştu, adı ne olacaktı, bu adı kim koymuştu, ben bu adı hiç düşünmüş müydüm, çikalı kaç gün olmuştu? İkincisi, benim kitabım değil, hepsi de bizim kitabımızdı, yani *Edebiyat* Dergisi Yayınları'nın. Ayrıca ‘yazarlık heveslerine’ kapılmazdık biz. Yazı bir eylemdi *Edebiyat* dergisinde, heves değil. Durumu anlamaya ve bir bağlama oturtmaya çalıştım.” (Su, 2017a: 123-124)

Ancak *Edebiyat*'ın ilkelerinden aldığı terbiye ile Hüseyin Su, bu duruma farklı bir açıdan yaklaşır. Bu bağlamda ortaya çıkan kitabı kolektif bir çabanın ürünü olarak değerlendirir:

“Henüz baştan sona okumadım *Tüneller*'i. Şimdilik orasından burasından karıştırıyorum. Şöyle düşünmemiz gerektiğini öğrendik. Bugüne dek: Şu anda elinde tuttuğun, bir birey olarak yalnızca kendi kitabın değil, *Edebiyat* Dergisi Yayınları'nın ve bütün arkadaşların yeni bir kitabıdır. Hissettiklerin işte bunun sevincidir! Kalbime en yakın bulduğum ve hissettiğim duygu budur. Saatlerdir uyku tutmayışı bundandır. Gecenin bu saatinde arkadaşlarımın kor haline getirdiği bir avuç ateştir ellerimdeki kitap!” (Su, 2017a: 125)

22 Ekim 1983 tarihinde askerliğini bitiren Hüseyin Su, hayata kaldığı yerden - Tavşanlı'dan- Türk Dili ve Edebiyatı öğretmenliği yaptığı yerden, evinden, yazı yazdığı, kitap okuduğu masasından devam eder.

1.1.5. Nuri Pakdil ile Tanışma

Hüseyin Su, Nuri Pakdil'i henüz bir lise öğrencisiyken *Edebiyat*'taki yazıları ile tanır. Onunla ilk tanışması ise 1972'nin Ekim ayında *Edebiyat* bürosunda gerçekleşir. O tarihten sonra Nuri Pakdil ile Hüseyin Su arasında bir yakınlaşma olur. Nuri Pakdil'in sıkı bir takipçisi olur, her söylediğini not alır, onun okuduğu kitapları, kestiği gazete kupürlerini, sağlıktan yeme içmeye kadar tüm yaşamını adeta bir kamera gibi kayıt

altına alır ve bunları kendi hayatında da tatbik eder. Bu konuda kendisiyle yapılan söyleşide şunları söyler:

“Edebiyat dergisini tanıdığımda on sekiz, şahsen kendisini tanıdığımdaysa yirmi yaşındaydım. Yani sizin anlayacağınız kırk beş yıllık bir düşünce çizgisini ve yaşamışlığı paylaşıyoruz. Paylaşıyoruz derken elbette tanıklık anlamında söylüyorum. Kuşkusuz bu kırk beş yıllık paylaşmanın öznesi, belirleyeni Nuri Pakdil’dir. Bendeki ‘özel yer’in asıl nedeni de budur. Bir lise öğrencisiyken; karakter, düşünce, duruş, dil, üslûp, tavır, sanat, edebiyat, siyasa, insan ilişkileri ve en genel anlamda da hayatı yaşama dikkati itibariyle son derece özgün ve özel bir insanla karşılaşıyorsunuz ve kırk beş yıllık bir zamanı birlikte yaşıyorsunuz. Nuri Pakdil, hem düşünce, hayat kavrayışı ve teklifi hem de karakteri ve insan/dostluk bağı ve ilişkileri itibariyle baskın, belirleyici ve yüzde yüzü, ya hep ya hiç’ci bir inanç ve dünya görüşüne sahiptir. Siz de onu tanıdığınız andan itibaren ya aynı ilkelerle ona ve çizgisine katılırsınız ya da katılmazsınız; bir seçim yaparsınız.” (Su, 2015)

Nuri Pakdil, Hüseyin Su’nun hayatının her aşamasında, dönemecinde mutlaka vardır. Tavşanlı’da edebiyat öğretmenliği yaptığı yıllarda Nuri Pakdil’den mektuplar alır ve hayatını bu mektuplar doğrultusunda tekrar düzenler. Öyle ki, bu mektupların önemini; “İnsanın içbozgun yaşadığı günlerde böylesine mektuplar alması az şey değil doğrusu. Bir el, tutup kaldırıyor, derleyip toparlıyor sizi sanki.” (Su, 2017a: 48) sözleriyle açıklar.

Nuri Pakdil ile olan ilişkileri özellikle Hüseyin Su’nun Ankara’ya yerleşmesinden sonra gelişir ve bu dönemde görüşmeler daha da sıklaşır. Özellikle Ulus ve civarında gerçekleşen bu görüşmelerde Nuri Pakdil, güncel siyaseti yorumlar, okuduğu kitaplardan bahseder, altını çizdiği bölümleri paylaşır, yeme-içme, sağlıklı yaşam gibi gündelik konularda da bilinçlerin daima uyanık olmasını sağlar. Nuri Pakdil, hiç kimsenin farkında olmadığı, önemsemediği hatta herkesin atladığı hususlarla ilgili özel vurgular yaparak ve bunlara olağanüstü anlamlar yükleyerek onları gün yüzüne çıkarır ve herkesin bu tavrına katılmasını ister.

Hüseyin Su’nun okuma alışkanlığından onun seçtiği kitaplara kadar Nuri Pakdil’in yadsınamaz bir etkisi vardır. Özellikle Ankara’da beraber olduğu yıllarda Nuri Pakdil’in önerileri ve elinde tuttuğu kitaplardan hareketle Hüseyin Su, kendisine okuma listeleri hazırlar ve bu listeler doğrultusunda kitap okur. “...Nuri Pakdil’in andığı bir kitabı okumadan edemiyorum. Edemezdim de. Hem okunması gerektiğine inandığım için hem de bir başka görüşmemizde okuyup okumadığım sorulacaktı mutlaka. Bir yandan da onunla aynı kitapları okuyup üzerinde konuşmanın açılımı çok daha başka

oluyordu.” (Su, 2017b: 273) sözleriyle Hüseyin Su, Nuri Pakdil’in mutlak etkisini ortaya koyar.

Nuri Pakdil, hayatın olağan akışı içinde yapılan işlere de devrimci bir ruhla yaklaşır ve bu yolla bilincin daima açık olmasını sağlar. Bu noktada günlük hayatta sağlıklı yaşam reçetelerinden, yenilmesi gereken yiyeceklerden, uzak durulması gereken gıdalardan bahseder, mevsimine göre nasıl giyinilmesi gerektiğini sürekli dikkat çeker ve bunlara mutlaka uyulmasını ister. Bu yıllarda Hüseyin Su, akciğerlerinde yaşadığı bir rahatsızlıktan dolayı yirmi üç gün hastanede yatar. Tedavi olduktan sonra hastaneden ayrılır ve evde istirahate çekilir. Nuri Pakdil, onun sağlık durumunu yakından takip eder hatta Rafi Ukbe¹ aracılığıyla yolladığı reçeteye mutlaka uyulmasını ister:

“ÖZEL SAĞLIK UYARISI:

1. Günde toplam üç su bardağı süt.
2. Üç öğün yemekte, mutlaka ekmeğin üzerine Pınar tereyağı sürmek.
3. Et yemeklerini artırmak. (ama etler yağsız yerinden olmalı.)
4. Kuru üzüm (Besni ve siyah), hurma, incir; ceviz, fındık, badem, yerfıstığı, Antep fıstığı ve (bilhassa) çam fıstığı bol bol yenecek.
5. Bol bol: Elma, portakal-mandalin, muz.
6. “24” saat biriminde 8 saat uyku.
7. Ekmekleri değişik türlerde yemek. Özellikle Mısır Ekmeği (Kolej’e yakın yerde).
8. Zeytin tanesi ve Halis bal.
9. Yoğun Devrimci ZİKİR.
10. En kısa zamanda buluşmak.

N.P.” (Su, 2017b: 156-157)

Nuri Pakdil, Filistin’de ve diğer coğrafyada yaşayan Müslümanlar baskı altındayken, zulüm görürken bayramlaşmanın doğru olmadığını düşünür ve kendi yakınlarına da bayramlaşmayı yasaklar. Kendisi bayramlaşmayı yasakladığı için Hüseyin Su, sırf onun öfkesine maruz kalmamak adına akrabalarıyla olan bayramlaşmayı ondan gizli yapar. Bu durum bazen aile içi tartışmalara kadar uzanır. Hüseyin Su, hayatında aktif rol oynayan Nuri Pakdil hakkında;

“N. Pakdil’in siyasi ve ideolojik baskısı, ailemizi ve çocuklarımızı ihmalde bir etki sayılabilir belki. Hayatımızla ilgili ise çok şey öğrendik. Birçok konuda, birçok kurum ve kuruluşlara karşı mesafeli durmayı öğrenerek korunduk örneğin. Yemeden, içmeden, beslenmeden, yaşamaya dek hayatımızın her alanında da bir ‘yaşama kültürü’ öğrendik kendisinden. Bunların çoğu bizi korudu ve farklı birer ufuk sundu bize. Hem dini hem siyasi hem de dünyaya bakış anlamında.” (Su, kişisel iletişim, 16.03.2017)

¹Müstear adı Rafi Ukbe olan kişinin asıl adı Yaşar Ölmez’dir. Nuri Pakdil, Mektuplar-III, Edebiyat Dergisi Yayınları, Ankara, 2015. s.331

ifadelerini kullanır. Hüseyin Su, hayatının her aşamasında Nuri Pakdil'i, onun yaşam tarzını, düşünce dünyasını, olaylara yaklaşım tarzını kendisine örnek alan ve bunları içselleştiren biridir. *Edebiyat*'ın kapandığı dönemlerde Nuri Pakdil'in ıssızlaşan çevresinde kalan birkaç kişiden biri olan Hüseyin Su'ya göre Nuri Pakdil'e benzemek ya da onu taklit etmeye çalışmak imkânsızdır. Onun hayatını taklit ederek yaşamaya çalışmak insanı sadece komik duruma düşürür. Bu bağlamda Nuri Pakdil'in hayatı ancak kendi bağlamı içinde yaşanarak ve kavranarak çoğaltılabilir. (Su, 2017c: 188-189)

Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde Nuri Pakdil'in Hüseyin Su'nun düşünce dünyasına etkisi ayrı bir başlık altında incelenecektir. Bu ilişkinin düşünsel boyutlarının incelenmesinden önce Hüseyin Su'nun Nuri Pakdil ile tanışması ve hayatındaki yerine müstakil bir başlık açarak yer verdik.

1.1.6. Hüseyin Su'nun Çalışma Hayatı

1.1.6.1. Memuriyetten Önceki Çalışma Hayatı

Hüseyin Su, erken yaşlarda denilebilecek bir dönemde çalışma hayatına atılır. Hüseyin Su, çocukluğunun ilk dönemlerinde maddî açıdan olanakların iyi olduğu bir ortamda yani refah içinde yaşar. Babası Salih Bey hayvancılıkla uğraşır ve yaşadığı süre boyunca köyde hatırı sayılır biri olur. Tarım yapmaya elverişli toprakların az olması onları hayvancılık yapmaya sevk eder. Köyde sürü sahibi olan birkaç kişiden biri olması Salih Bey'in hayatına da yansır ve onu; gelen gideni çok olan, sofrasında daima misafir ağırlayan biri yapar. İşte böyle bir ortamda çocukluğunun ilk dönemini geçiren Hüseyin Su, sonraki dönemlerde ise bunun yavaş yavaş kaybolduğunu görür. Kendisinin de anlam veremediği birtakım sebeplerden ötürü babasının ekonomik durumu kötüleşir ve babası hayvancılığı bırakarak el emeği ile bıçak üretmeye başlar. (Su, kişisel iletişim, 16.03.2017) Hüseyin Su, özellikle lise yıllarında okulların tatil olduğu yaz dönemlerinde çalışarak hem ekmeğini kazanır hem de okul harçlığını biriktirir. İnşaattan tuğla ocaklarına, ekmek fırınlarından maden ocaklarına, bağ bahçeden tarlalara kadar farklı alanlarda çalışır, daha o dönemlerde hayatın yıpratıcı yüzüyle karşı karşıya kalır. Henüz bir lise öğrencisiyken çalışmak zorunda kalan Hüseyin Su, o günlere dair izlenimlerini şu şekilde aktarır:

“Hayatın bir çocuk için erken sayılabilecek o yıpratıcı yüzünü o yaşlarda görmüş olduk. Bu yüz, insan için hayat boyu hem bir imkâna hem de imkânsızlığa açık çok

açıktır. Önemli katkıları da olmuştur, eksiltmeleri ve mahrumiyetleri de olmuştur. Ayrıca bu sadece benim için değil, özellikle birçok çocuk için böyleydi. Bizim kuşağımızdan öncekiler için şartlar daha da ağırdı. Köyden kasabadan okumaya gelenler için altmışlı yetmişli yıllar, ‘tırnağıyla kaza kaza’ sözünün bire bir tecrübe edilmesi demekti. Tek oda veya boş bir dükkânı kiralayıp oralarda yatıp kalkan ve okumaya çalışan yüzlerce öğrenci vardı. Kırıkkale’de yurt yoktu. Ben yine şanslı sayılırdım, ağabeyimin yanında kalıyordum. Yaz tatillerindeyse bulabildiğim işlerde çalışıyordum. Bir yaz tatilinde köyümüze yapılan ilkokulun inşaatında, bir başka yaz harman kaldırma, bağ bahçe gündelikçi olarak, bir yaz Çiçekdağı’nda bir kömür ocağında, bir yaz Yerköy, Çerikli civarındaki bir tuğla ocağında bir yaz da Kırıkkale’de bir fırında vs. çalıştım. O yaşlarda insan farklı bakıp değerlendiriyor, özentileri farklı oluyor ama bugünden bakınca her biri benim için ayrı bir kazanım olmuş, diye düşünüyorum. Daha iyi imkânlarım olsaydı daha iyi işler yapardım, kurgusu, her zaman böyle sonuç vermiyor. Hayatta gerekli olduğunu düşündüğümüz donanımlarımızı, bazen imkânsızlıklarımızla da elde ediyoruz. Gençlik ve olgunluk dönemlerim arasında bir sınır olmadı, hepsini birlikte yaşadım. Yirmili yaşlarımda, kırk yaşlarındaki insanlarla oturup kalkmayı, onların sohbetlerine katılmayı severdim. Galiba söz konusu tecrübeler, erken olgunlaştırıyor insanı.” (Su, kişisel iletişim, 16.03.2017)

Kendisiyle yaptığımız bir söyleşide yazarın *Ana Üşümesi* adlı öykü kitabında yer alan “Girdaplarda” adlı öykünün, böyle bir dönemin ürünü olduğunu; maden ocağında çalıştığı dönemlerde edindiği izlenimler sonucunda böyle bir öyküyü yazdığını dile getirir.

1.1.6.2. Memuriyet Hayatı

Hüseyin Su Kırıkkale İmam Hatip Lisesinden mezun olduktan sonra 1973 yılında imam-hatiplik göreviyle Kırıkkale’de bulunur. 1976 yılında DTCF Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nü kazanınca tayinini Anakara Çubuk’a aldırır. Bu tarihten sonra Hüseyin Su, Ankara Çubuk’ta murakıp olarak çalışmaya başlar. Bu dönemde bir yandan çalışan diğer yandan da üniversite okuyan Hüseyin Su’nun *Edebiyat* ile ilişkileri devam eder. Henüz lise sıralarındayken tanıştığı *Diriliş*, *Büyük Doğu* ve *Edebiyat* dergileriyle ve bu dergilerle paralel yürüyen Anadolu Fikir ve Aksiyon Birliği, Akıncılar, Milli Türk Talebe Birliği gibi derneklerle de bağını sürdürür. Çubuk’ta bulunduğu bu dönemde 1976 yılında Milli Türk Talebe Birliği’nin Çubuk Şubesi’ni üç arkadaşıyla birlikte açar. Hüseyin Su, MTTB Çubuk Şubesi’nin açılma sürecini şu sözlerle açıklar: “Benim zaten *Edebiyat* ile ilişkim vardı, genel olarak sanat, edebiyat, kültür, düşünce çizgisini izliyordum. Gençlik kuruluşları düzlemindeyse MTTB’yi tercih ediyordum. Üniversiteye başlayınca, 1976’da Çubuk’ta MTTB’nin şubesini açtık üç arkadaşla birlikte. 12 Eylül’e kadar burada kültür, düşünce faaliyeti yaptık.” (Su, kişisel iletişim,

16.03.2017) Murat Aslan, Hüseyin Su'nun Çubuk'a gelmesiyle birlikte Çubuk'ta hem edebiyat hem de sanat anlamında farklı bir havanın oluştuğunu söyler. *Edebiyat*'ı buraya da taşıyan Hüseyin Su, arkadaşlarıyla birlikte buralarda her akşam gerçekleştirdiği bir dizi toplantılarla hem sanat hem de ideolojik bağlamda gündemi değerlendirir ve tartışmalar gerçekleştirir. (Aslan, kişisel iletişim, 12.06.2017) 12 Eylül 1980 Askeri Darbe'yle birlikte ülke çapında gözaltılar başlar ve dernekler kapatılır. Kapatılan bu derneklerden biri de Hüseyin Su'nun 1976 yılında üç arkadaşıyla birlikte kurduğu MTTB'nin Çubuk Şubesi'dir. Dernek kapatılır ve Hüseyin Su bir ay boyunca Mamak Askeri Cezaevinde tutuklu kalır.

1.1.6.3. Hüseyin Su'nun Öğretmenlik Yılları

Hüseyin Su, Mamak Askeri Cezaevinden çıktıktan sonra üniversiteyi bitirir ve 1980 yılında Kütahya'nın Tavşanlı ilçesinde Türk dili ve edebiyatı öğretmeni olarak göreve başlar. Bu dönem, öğretmenliğinin ilk yıllardır. O öğretmen olarak atandığı haberini Nuri Pakdil ile birlikte *Edebiyat* bürosunda otururken alır:

“Arkadaşlar atamamın Kütahya'ya yapıldığını söylediler. Ummadığım biçimde sevindi. ‘Güzel bir yerdir beyfendi Kütahya. Hiç gitmiş miydiniz?’ diye sordu. Hayır, gitmemiştim. ‘Ege bölgesinde türbesi olan iki veya üç kentten birisi de Kütahya’dır. Eminim seveceksiniz siz de. Kaleye çıkmayı unutmayın sakın ha. Bir de eski çarşıları hâlâ yaşıyorsa kısmen de olsa. Camileri, çınarları da öyledir. Kütahya'nın bir Osmanlı esintisi hissettirdiğini siz de göreceksiniz.’ dedi.” (Su, 2017a: 20)

1980 yılında yazarın Kütahya'nın Tavşanlı ilçesinde öğretmenlik macerası başlar. Hem dönemin siyasi atmosferi hem de Tavşanlı'nın taşrada bir ilçe olması ister istemez onun karşısına kitaplardan, dergilerden, gazetelerden uzak, birçok yazardan bihaber bir öğrenci kitlesi çıkarır:

“Öğrenciler, son derece apolitik bize göre. Çocuklarla ilişki kurabilmek için söze nerden girmem gerektiğini bir türlü bulamıyorum. Hangi konudan söz etsem havada asılı kalıyor. Kitap, dergi, gazete okuyan, ilgilenen o kadar az sayıda öğretmen ve öğrenci var ki... Nelerin okunduğu da ayrı bir konu elbette. Zaman zaman bir kasabada olduğumu kendime hatırlatıyorum. Onlarca yazar ve kitap adlarından söz ediyorum, hiç karşılığı yok. Şair deyince Mehmet Akif 'i bir de bazı öğrenciler Necip Fazıl'ı biliyor.” (Su, 2017a: 27)

Edebiyat eylemi içinde yer alan Hüseyin Su, *Edebiyat*'ın öğrenciler tarafından tanınması noktasında da bu dönemde uğraşlar verir.

“Genellikle edebiyat ve insan ilişkisi üzerinden öğrencilerin dikkatlerini çekmeye çalışıyorum. *Edebiyat* dergisini her sınıfta gösteriyorum ve şiirlerden, denemelerden ve öykülerden okuyorum. İlk önce gazete zannettiler *Edebiyat* dergisinin biçimine bakınca. Elimdeki son sayısını girdiğim bir sınıfa bıraktım. Gariplerin

Kitabı'nı birkaç öğrenci biliyor. Jan Dallas adını ise daha çok Cihat kitabıyla tanıyorlar. Bazı isimlerin ve kitapların buralara kadar nasıl ulaştığı konusu, doğrusu çok şaşırtıcı ve üzerinde düşünmeye değer. Örneğin Meral Maruf'la Cahit Zarifoğlu'nun adı birlikte anılıyor neredeyse ama hiç kimse İşaret Çocukları'nı, Menziller'i Yedi Güzel Adam'ı, İns'i bilmiyor. Meral Maruf olmazsa Zarifoğlu tanınmayacak Tavşanlı'da.” (Su, 2017a: 27-28)

Ankara'da Çubuk'ta murakıp olarak çalışan Hüseyin Su'nun tutuklanmasına kadar giden 1980 askeri darbe, öğretmenlik yaptığı yıllarda da Hüseyin Su'nun karşısına dolaylı olarak çıkar. Özellikle o dönemlerde birçok alanda uygulanan baskı, kendini sanatsal ve kültürel ortamda yani edebiyat alanında daha çok hissettirir. 1983 yılında Tavşanlı'da edebiyat öğretmenliği yaptığı yıllarda yaşadığı olay bu durumu şu sözlerle gözler önüne serer:

“Üç yıldan beri ülkede tutuklanan hapisaneleri dolduran insanların yüzde yüze yakın ‘okumuş’ insanlar; düşüncelerinden, inançlarından, kurulu bir düzenin dışında bir dünya görüşüne inandıkları için tutuklanıp yargılanan insanlar. Basılan evlerden toplanan kitaplar suç âleti olarak teşhir ediliyor görsel ve basılı medyada. Yayınladıkları kitaplara el konulan yayınevleri ekonomik olarak çökertiliyor ve hukukî (!) yollardan, kitaplarını depolarda (!) çürümekten korumak için sürüm sürüm sürünüyorlar. Darbenin en aşağıdan en yukarıya kadar bütün ağızları, birlik içinde ‘okumuşlar’ yüzünden başımıza gelenleri anlatıp yazıyor ya da yazdırıyorlar. Gazete ve kitap kâğıdına %45 zam yapıyorlar ülkenin durumunu kurtarmak için. Düşmanın elinden silâhını alıyorlar böylece. Bizler, yani öğretmenlerse, disiplin kurulu olarak okullarda yaptığımız aramalarda öğrencilerin üzerinde, çantalarında sigara ile birlikte ‘yasak kitap’ da arıyoruz. Okul idarecileri, lise son sınıflarda ödev olarak verdiğim roman ve öykü kitaplarının hepsini toplayıp götürdüler benim dersimde, yani edebiyat dersinde yaptıkları ‘arama’ da ve ne yazarını ne de kitaplardan hiçbirini tanımadıkları hâlde günlerce sakıncalı yayın olup olmadıklarını incelediler. Bu kitapların bir listesini bir yazsam buraya kimse inanmaz; zaten inanılması da imkânsız. Hikâyenin kahramanlarından birisi olmasam ben de inanmazdım. Sonunda beni çağırıp sakıncalı olmasa bile öğrencileri kitap okumak için zorlamamam hususunda uyardılar!!! Bunları okutmak için buradayım ben, dedim. Okul müdürü tecrübesini konuşarak gayet ağırbaşlı bir tavırla; ders kitabındaki parçalar yeter de artar bile hocam, soruları romanlardan değil, kitaptaki parçalardan soracaksınız zaten, ne gerek var o kitapların tamamını okumalarına? Sen de uğraşma, bizi de uğraştırma! dedi. Şaka mı yapıyor acaba, diye tereddüt ettim bir an. Gayet ciddiye. Eee, adam haklı galiba...” (Su, 2017a: 83)

Hüseyin Su, Tavşanlı'da öğretmenlik yaptığı dönemde 4 Temmuz 1983 tarihinde kısa dönem askerlik için Menemen'e gider. Burada 4 ay askerlik yaptıktan sonra tekrar Tavşanlı'ya döner. Öğretmenliğe devam ederken bilmediği bir nedenden ötürü Tavşanlı'daki öğretmenlik süreci rotasyonla son bulur:

“Her cümleyi birkaç kez baştan alarak okumaya çalışıyorum. İçimdeki gürültü ve düşünce trafiğinin karışıklığı dışarıdakinden daha az değil doğrusu. Tayin işlerindeki olumsuzluğun ve saçmalığın tedirginliği de cabası. Her şey karmakarışık. Dosyamdan

evrak kaybolmuş. Nasıl? Açıklaması yok. Daha doğrusu yırtılıp atılmış. Kim? Bilinmiyor. Bu durumda bin yıl bağırsam rotasyon dışı olduğumu anlatamayacağım kimseye. Anlamak istemeyene bir şey anlatmak imkânsız. Boşu boşuna yorulup durmaktansa Yaradan'a sığınıp çekip gitmek en iyisi, diyorum. Hırlaşmak benim mizacım değil zaten. En büyük haksızlığa uğradığım zamanda bile çantamı alıp çeker giderim. Kasten haksızlık yapabilen bir insanla neyi konuşacaksınız ki... Aradığım ne, hem de nerede ve ben neyi düzeltmeye çalışıyorum? Tükürüp gitmek varken suratlarına... Çevirdiğim sayfaya geri dönüp bakıyorum. 'Beni bu saçma karanlığa güneşin kendisi götürdü' Yanlışlık, karanlık ve saçma... hepsi bir arada şimdi. Tebdîl-i mekânda ferahlık vardır. Haydi, kalk! Kalk ve yürü!" (Su, 2017a: 230)

Rotasyon neticesinde Hüseyin Su'nun Tavşanlı'daki öğretmenlik macerası yerini bir diğer yere, Sakarya'nın Hendek ilçesine bırakır. 10 Eylül 1985 tarihinde Tavşanlı'dan ayrılır:

"Eşyaları birazdan yükleyip kamyonu gönderdikten sonra biz de saat 23.00'te otobüsle ayrılacağız Tavşanlı'dan. Üzülüyor muyum? Bilmiyorum. Seviniyor muyum? Yine bilmiyorum. Kalbimin üstünde ağırlığını hissettiğim bu eziklik ne peki? Yorgun yorgun solumalar... Tebdîl-i mekânda ferahlık yok mu? Var, var olmasına da mekânı değiştirecek koşullara katlanabilirsem... Yorgunum. İçim yorgun, kemiklerim yorgun..." (Su, 2017a: 233)

Hüseyin Su, 24 Eylül 1985 tarihinde Hendek'te atandığı okula giderek resmen görevine başlar. Hendek macerası çok uzun sürmez ve 1986 yılında Ankara'ya taşınır. 1987-1992 yılları arasında Ankara'da Özel Muradiye Koleji ve 1993 yılında yine Ankara'da Kılıçarslan Lisesinde edebiyat öğretmeni olarak çalışmaya devam eder. Günümüzde sanat, edebiyat ve yayıncılık alanında tanınan/ İsmail Kılıçarslan, Eren Safi ve Arif Özel gibi isimler Muradiye Kolejinde öğretmenlik yaptığı yıllarda öğrencisi olurlar.

Hüseyin Su öğretmenlik yaptığı yıllarda, öğrencilerine düşünmeyi bununla birlikte iyi bir okur olmayı öğretir. Özellikle sınıfa kitaplar getirerek bunları tanıtmaya, bu şekilde öğrencileri kitaplarla bir araya getirerek onlara okuma bilinci kazandırma noktasında önemli gayretleri olur. Yıllar sonra bir öğrencisinin, *bize kamyonlar dolusu kitaplar okutturdu* demesi bunun en önemli kanıtıdır. Hüseyin Su'nun öğretmenliğinin ön plana çıkan en önemli özelliklerinden biri de edebiyatla birlikte hayatı da öğretmesidir. Hem yetiştiği gelenek hem de karakterinden ileri gelen bu özellik onun öğretmenlik mesleğine de yansır. O dönemde öğrencilerinden biri olan Mehmet Ali Şenol ile gerçekleştirdiğimiz mülakatta Hüseyin Su ile ilgili şu anekdotu önemlidir:

"İlk sınav yaptığı günü bugün gibi hatırlıyorum. Biz orta bloğun en arkasında, bir sırada 3 kişi oturuyoruz. Sınıf 44 kişi... Çoğu iri yarı adamlar... Sınav kontrolünü ve kopya mahremiyetini sağlamak nerede ise imkânsız. Sınavın daha ilk 5-10 dakikasında sınıfta bir uğultu ve hışırtı hâkim. İbrahim Hocamız kollarını göğsünde bağlamış

aralarda sakin sakin dolaşıyor. Bütün sınıf not derdinde ve sanki her şey serbest bırakılmış. Birden İbrahim Hoca'nın o tok ama yumuşak sesi sınıftaki uğultu ve hışırtıyı bastırarak ortamı derin bir sessizliğe boğdu. 'Arkadaşlar kalemi kâğıdı bırakın... Hepiniz arkanıza yaslanın...' "Eyvah!" dedim içinden... Şimdi kopya kontrolü yapacak ve hepimiz rezil olacağız. Çünkü ben de dâhil sınıfın tamamı bu konuda sabıkalı ve şaibeliyiz... Ama o başka bir şey yaptı ve konuşmasını şöyle sürdürdü. 'Arkadaşlar ne yaptığınızı siz de biliyorsunuz ben de biliyorum. Bunu sizinle tartışacak değilim. Kopya kontrolü de yapmayacağım. Fakat bir şeyi iyi bilmenizi ve anlamınızı istiyorum. Eğer benim dersimi not almak için dinlediniz ve sınava bu nedenle girdinizse, bunun için kopya çekerek kendinizi alçaltmayın. Ben sizin hocanız olarak buna razı olamam. Derdiniz not ise istediğiniz notu sınav kâğıdınızın sağ üst köşesine yazınız. Söz veriyorum o yazdığınızı sınav notu olarak size vereceğim. Ama kendinize ve bana saygınız varsa lütfen kopya çekmeyin. Bildiğinizi yazın. Hakkınıza razı olun. Şimdi sınava tekrar başlayabilirsiniz...' dedi."

Böyle bir eğitimci olan Hüseyin Su, kasaba şartlarında kıt imkânlarla okuyan öğrencilerin üniversiteye yerleşmeleri için kurslar düzenlemek suretiyle onları bu sınavlara hazırlamıştır. Hüseyin Su, mesleğini sadece okul sınırları içinde icra etmemiş, onu hayatın her safhasına taşımış, mesleğini icra ederken aynı zamanda da hayatı da öğretmiştir." (Şenol, kişisel iletişim, 14.03.2018)

1.1.6.4. Diğer Görevleri

Hüseyin Su, öğretmenlik mesleğini yürütürken 1994-1999 yılları arasında Milli Eğitim Bakanlığı Talim Terbiye Kurulu'nda çalışmaya başlar. 1997 yılında Milli Kütüphaneye geçen Hüseyin Su, burada ilk önce Şube Müdürü daha sonra ise Daire Başkanı olarak çalışır. 28 Şubat sonrasında zorunlu olarak İstanbul'da Beyazıt Devlet Kütüphanesinde çalışma hayatına devam eder. Burada Müdür Yardımcısı olarak çalışır. 3 yıl boyunca bu görevi yürüten Hüseyin Su, 2000 yılında emekliye ayrılır. 2015'in şubatında ise tekrar kamuya dönen Hüseyin Su, halen Cumhurbaşkanı Danışmanı olarak görev yapmaktadır.

1.1.7. Mizaç Açısından Hüseyin Su

Uzun boylu, zayıf, saçlarını yana doğru tarayan, şık giyinen biri olarak tanımlanabilecek Hüseyin Su, kendisi hakkında; "Çok az konuşan, çoğu zaman suskun, sürekli içine atan, içindeki kuyu çok derin olan biri" (Su, kişisel iletişim, 12.03.2018) şeklinde konuşur. Onun; içine kapanık, dışarıya çok fazla açılmayan, her şeyi kendi içinde yaşayan, herkesin derdini bildiği halde, kimsenin onun derdini bilmediği, dertlerini dışa yansıtmayan bir karaktere sahip olduğunu söylemek mümkündür. Hüseyin Su'nun çocukken yetiştiği ortam, İmam Hatip Okullarında öğrenim görürken aldığı eğitim ve Nuri Pakdil ile *Edebiyat* çevresinden edindiği ilkeler doğrultusunda

kendisini her zaman Müslüman bir yazar olarak tanımlar. Bu bağlamda, yazıyı bir kulluk bilinci olarak gören yazar, yazdığı gibi yaşamaya da dikkat eder, İslamî hassasiyetlerini hayatının her alanında uygulamaya çalışır. Uzun süre birlikte olduğu ve halen görüştüğü yakın arkadaşlarından olan Murat Aslan, Hüseyin Su'nun İslamî bilgisine dikkat çeker ve bu durumun sanatına yansımaları şu sözlerle ifade eder:

“İslami bilgisi iyidir. Âlim düzeyindedir. Özellikle İmam-Hatip çıkışlı olması bu yönünü güçlendirmiştir. Bu durum onun sanatçı kişiliğini de belirlemiştir. İnancı ve yetiştiği ortam gereği sanata, edebiyata ve sonuç olarak yazıya sadece yazı bağlamında bakmaz. Ona göre yazı bir kulluk bilincinden başka bir şey değildir. Bir yazar nasıl konuşuyorsa öyle yazmalı ve nasıl yazıyorsa öyle de yaşamalı düşüncesine yakındır. Dolayısıyla yazdıklarıyla, yaşadıklarıyla, konuştuklarıyla çok çelişik görünmez. Yazı ile yaşamayı, konuşmayı bir bütün olarak algılar, İslam'ı bir bütün olarak algılayan Hüseyin Su, bütün yazarların bir kulluk bilinciyle hareket etmesinden yanadır.” (Aslan, kişisel iletişim, 12.06. 2017)

Hüseyin Su'nun yakın arkadaşlarından olan Talip Özçelik de Hüseyin Su'nun İslamî duruşuna dikkat çeker ve Müslümanca bir yaşamı hayatının her döneminde sürdürmeye çalıştığını vurgular. (Özçelik, kişisel iletişim, 13.03.2018)

Atasoy Müftüoğlu Hüseyin Su'yu tanımlarken ondan, müstesna bir kişiliğe sahip dava adamı olarak bahseder ve şunları ekler:

“Hüseyin Su, sonuna kadar kendisiyle beraber olacağınız bir kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Hüseyin Su, aynı zamanda bir içtenlik adamı, bir duruş sahibi, bağımsız bir duruş sahibi, vakar diye nitelendirebileceğimiz bir yapıya sahiptir. Bencilleşmenin bireyselleşmenin yaşandığı böyle bir devirde bu tip mazhariyetleri bir insanın bünyesinde bulundurması kolay değildir. Benim hayatımda bu tamamlanmış kişilikler söz konusu olduğunda kendilerini ‘Bininci Adam’ diye tabir ettiğim birkaç kişi var. ‘Bininci Adam’ Rudyard Kipling’in bir şiiri... Dokuz yüz doksan dokuz kişi kendi menfaatleri için yanınızda vardır. Çıkarları sona erdiğinde ya da zoru gördüklerinde derhal yanınızdan uzaklaşırlar ve sizi yalnız bırakırlar. Fakat bininci adamın beklentisi yoktur, karşılıksızdır; asıl olan, ilişkilerini tamamen bunların dışında belirler, her şeyinizdir, her zaman güvenebilirsiniz. Siz denize düşseniz o da sizinle beraber atlar. Hüseyin Su da hayatımda tanıdığım insanlar arasında bininci adam diye tabir edilen kişilerdendir. Bu bağlamda her türlü resmiyetten, formaliteden uzak, hayatınızın sonuna kadar onunla gidebilirsiniz. Herhangi bir beklentiye dayanmayan Allah için kurulan bir ilişkidir onunkisi. Onun ilişkileri şan, nam şöhretten uzak bir şeydir. Hüseyin Su, su gibi bir adamdır.” (Müftüoğlu, kişisel iletişim, 14.03.2018)

Atasoy Müftüoğlu'nun dediği üzere Hüseyin Su, birlikte çıktığı kişilerle yola sonuna kadar devam eden bir yapıya sahiptir. Bunun en güzel örneğini Nuri Pakdil ile geçirdiği yıllarda görmek mümkündür. *Edebiyat*'ın kapanmasıyla birlikte ıssızlaşan, sakinleşen Nuri Pakdil ve *Edebiyat*'ın çevresinde kalan birkaç kişiden bir de Hüseyin Su'dur. Nuri Pakdil'in *Edebiyat*'ı bir daha çıkarmayacağı kesinleşene kadar Hüseyin Su, ne bir derginin oluşumu içinde yer alır ne de herhangi başka bir derginin yazar

kadrosuna dâhil olur. Bu durum onun yol arkadaşlığına, dava adamlığına en önemli kanıttır.

Hüseyin Su, naif ve hassas bir yapıya sahiptir. Kırılgan, hüznü, insanlara çok çabuk inanıp onlarla yola düşen (Su, kişisel iletişim, 12.03.2018) biri olarak tanımlanabilecek Hüseyin Su'nun bu yönü hakkında yakın arkadaşlarından olan Murat Aslan şu ifadeleri kullanır:

“Evcil bir yapısı vardır. Sahip olduklarını çabuk kaybetmek istemez. Bu dostları dâhil. İnsanları süreç içerisinde zor kazanır ve buna mukabil olarak zor kaybeder. Yani insanları kolay kolay harcamaz. Alıngandır. Küser. Kendince hemen tepki vermez, içinden küser. Küstüğünü tavırlarından anlarsınız. İnsanlara mesafe koyar. Bu mesafeyi daha sonra inancı gereği kaldırır, insanlara kendilerini düzeltme ya da hatalarını düzeltme noktasında tekrar kredi verir.” (Aslan, kişisel iletişim, 12.06.2017)

Hüseyin Su'nun dikkati çeken bir diğer özelliği de temizlik noktasında gösterdiği hassasiyettir. Bulduğu her ortamda temiz olmaya dikkat eden Hüseyin Su, özellikle askerlik yaptığı ve uzun süre hastanede yattığı dönemlerde temizlik noktasındaki hassasiyetlerini buralarda da sürdürmeye devam eder, bu tarz yerler toplu kullanım alanları olduğu için sıkıntılar çeker. Askerliğinin ilk dönemlerinde giydiği elbiselerin temizlik yönüne şu cümlelerle dikkat çeker: “Bir aydan fazla oluyor ki temiz (!) çamaşır da alamıyorduk. Olmadığından değil, zor koşullarda yaşamaya alışması gerekiyormuş askerin. Güç bela, itişe kakışa bugün aldık. Temiz çamaşır (!) dediğimde baştan ayağa sarı lekelerle dolu. Dışarı çıkabilmek için orada giymek zorunda kaldım. Hepsi de yeniden yıkanmadan giyilmeyecek kadar kirli.” (Su, 2017b: 128)

Hüseyin Su, 1989 yılında yirmi üç gün boyunca akciğerlerinin su toplamasından dolayı Ankara'da hastanede yatmak zorunda kalır. Bu dönemler de onun temizlik ile olan sınavının en zorlu günleri olur. Toplu kullanım alanlarını zaten sevmeyen yazar, kalmak zorunda olduğu bu yerlerin şartlarını temizlik bağlamında gördükçe buralardan daha çok nefret eder duruma gelir. *Takvim Yırtıkları-II* adlı günlüklerinde o dönemin hijyen koşullarıyla ilgili olarak aşağıda paylaştığı bilgiler bir anlamda dönemin de bir fotoğrafı sayılır:

“Bizim bulunduğumuz katın tuvaletleri bozuk. İkinci kata çıkmamız gerekiyor tuvalet için. Yalnız çıkamıyorum. Ya hemşire koluma girip götürüyor ya da ayaktaki hastalardan biri. Tırabzanlara tutunarak çıkıp iniyorum ve birkaç kez de merdivenlerde soluklanmak zorunda kalıyorum. On basamak çıkmadan tükeniyorum. Günün çoğu saatlerinde de sular akıyor. Hastalar kutulara su alıp diziyorlar, kapının ardına, pencerelerin önüne. Lavaboların başına varılmıyor pislikten. İçim dışıma çıkıyor dakikalarca öğürmekten. En çok da saçlarımı her gün nasıl yıkayacağımı düşünüyorum.” (Su, 2017b: 159-160)

Hüseyin Su'nun temizlik noktasında bu katı tutumu, hassasiyeti zaman zaman hastanede yatan diğer hastaların da dikkatini çeker ve onların bu durumu garipsemesine neden olur. Hastanede sürekli tıraş olması, saçlarını her gün yıkaması, suların akmadığı dönemlerde geçirdiği öfke nöbetleri, temizlik noktasında dikkatli davranmayan sağlık görevlilerini uyarması diğer hastaların her zaman ilgisini çeker. (Su, 2017b: 172-173) Onun temizlik noktasındaki hassasiyetlerine yakından şahit olan bir diğer kişi de oğlu Ebubekir'dir. Ebubekir Çelik, babasının bu yönüne dikkat çekercesine “Çok titiz biridir. Giyim kuşamına çok önem verir hatta kış kıyamet çamur deryasından geçmesine rağmen paçaları çamur olmadan eve gelmeyi başarırdı.” ifadelerini kullanır. (Çelik, kişisel iletişim, 05.08.2017)

Hüseyin Su, toplulukların, büyük kitlelerin adamı değildir. O, toplu kullanım alanlarından, kalabalıklardan hiç hoşlanmaz. Talip Özçelik onun için; toplulukların olduğu yerlerden haz etmez (Özçelik, kişisel iletişim, 14.03.2018) ifadesini kullanır. Murat Aslan, kendisiyle yaptığımız söyleşide onun büyük grupları, kalabalıkları sevmeyen yönünü vurgulayarak, onun, küçük grupların adamı olduğunu, bu küçük gruplarda daima bir anahtar rolünü üstelendiğini ve topluluk büyüdükçe heyecanının azaldığını ifade eder. (Aslan, kişisel iletişim, 12.06.2017) Ayrıca o, kalabalık yerlerde yalnız kalmayı tercih ederek, insanlarla diyalog içine girmez. İnsanlar, kapalı mekânlarda bir arada olduklarında daha ‘rahat’ hareket ediyorlar. Ar duyguları kayboluyor (Su, 2017b: 214) diyerek buradaki hoşnut olmadığı ortamı dile getirir.

Hüseyin Su, Arif Özel ile yaptığı bir röportajda da kalabalıklara karışmayı sevmediğini ifade eder ve devamında şunları söyler: “Kalabalığı, gürültülü yerleri ve çok fazla hareketli, hızlı hayatı sevmem; çok sevsem ve çok istesem bile benim üstesinden gelebileceğim bir hayat değil öylesi.” (Su, 2015: 6)

İçe dönük, insanlarla çabuk iletişime geç(e)meyen, çok çabuk dostluklar kurmayan, az konuşup çok susan, yaşadıklarını içine atan ve biraz da soğuk biri olarak tanımlanabilen Hüseyin Su, *Takvim Yırtıkları-I* adlı günlüklerinde kendisinin bu yönünü şu cümlelerle açıklar:

“İnsanlarla bir süre sonra çok çabuk senli benli olmam, daha ilk andan itibaren bütün kapılarımı ardına kadar açmam, açık kalpliliği çok ama çok ileri götürmem ve bütün bunların sonucu olarak da çoğu zaman ‘yanlış ilişki’lere girmem konusunda kendimi sık sık uyarırım. Her insanla dostluk ilişkileri kurmak gerekmiyor. Bu durum son derece insanî bir gerçekliktir. Korunması gereken ‘mesafe’yi hiçbir değer yargısı adına ve insan kazanmak düşüncesiyle, çoğalmak telaşıyla kapatmak, hiçbir koşulda

doğru olmaz, zaten olmuyor da. Olmamalı. Bunu artık anlamalısın, diyorum kendime; itle çuvala girmemelisin, kaldı ki insanla bile girilmezken...” (Su, 2017a: 267)

Hüseyin Su'nun derleyici, toparlayıcı bir yanı vardır. Gittiği her yerde kendisine yakın hissettiği üç beş kişiyi kendi etrafında toplayarak sanatsal ve edebi okumalar gerçekleştiren, dönemin siyasî, sanat, edebiyat olaylarını tartışan küçük gruplar oluşturur. Oluşturduğu bu gruplara kimi zaman okumalarıyla rehberlik eder, kimi zaman bir öğretmen olarak onları yetiştirir; en önemlisi onlara düşünmeyi ve okumayı öğretir. Lise tahsilinden sonra üniversite okumak için Ankara'ya geldiği yıllarda Ankara'nın Çubuk ilçesinde çalıştığı dönemlerde, sanat, kültür ve edebiyatla ilgilenen, konuşan, tartışan gruplar onun etrafında konumlanır. Etrafında bulunan bu gruplara okuma kültürünü, başta *Edebiyat* olmak üzere çok farklı yelpazede kitap ve süreli yayınlar aracılığıyla kazandırır. Nuri Pakdil'den kazandığı okuma eylemini hemen hemen etrafındaki herkese de bulaştırmayı başaran bu yönünü oğlu Ebubekir Çelik'in; “Bizim ev çok sessizdi; çünkü bizim evde hep kitap okunurdu.” (Çelik, kişisel iletişim, 05.08.2017) ifadeleri onun okuma eylemine yüklediği önemi gözler önüne serer.

Çubuk'ta beraber olduğu Murat Aslan da Hüseyin Su'nun okuma bilincini, onun bu hassasiyetini şu ifadelerle vurgular:

“Bu dönemde özellikle evlerimiz sanat ve kültür anlamında birer toplanma ve tartışma merkezleriydi. Evlerde toplanılır, sanat ve kültür gündemine dair tartışmalar yapılır, günlük siyasi gündem değerlendirilirdi. Hüseyin Su'nun ciddi anlamda düşünsel bir bilinci vardı. Her şeyin okuyarak gerçekleşeceğine inanan bir yapısı vardı. Bundan dolayı etrafındaki insanları sürekli okumaya teşvik ederdi. Onlara kitap önerirdi. Hatta kaç kez, sabah erken saatlerde *Edebiyat*'a ait kitapları kapımızın önüne getirmişliği olmuştur. Bu durum onun okumaya ne kadar önem verdiğinin en önemli göstergesidir. Akabe Kitabevi'ni kurmuştur. Hangi kitapların satılması gerektiği noktasında yönlendirici olmuştur.” (Aslan, kişisel iletişim, 12.06.2017)

Hüseyin Su, hemen hemen gittiği her yerde ya bir kitabevinin kurulmasında ön ayak olur ya da var olan kitabevinin etkin bir şekilde kullanılması noktasında öncülük eder. Yazarın Tavşanlı'da öğretmenlik yaptığı dönemlerde onun bu faaliyetlerine yakından tanıklık eden İsmail Sert, Hüseyin Su'nun Birlik Kitabevi için böyle bir misyon yüklendiğini, Tavşanlı'da okuyan gençler için düşünsel anlamda buranın bir sanat ve kültür ortamı olması için mücadele ettiğini ve öğretmenliğinden arta kalan zamanlarda da buraya gelerek gençlerin yetişmesinde aktif bir rol oynadığını dile getirir. (Sert, kişisel iletişim, 13.06.2017)

Muradiye Kolejinde çalıştığı dönemlerde Hüseyin Su'nun en yakınında bulunan Abdurrahim Karadeniz de Hüseyin Su'nun okuma eylemi ile ilgili şu sözleri dile getirir:

“Arkadaş gruplarıyla sürekli Kızılay’a iner, kitapçıları dolaşırdık. İbrahim Abi de kitaplar hakkında bize bilgi verir, kitabın en can alıcı noktasını bize söyler ve direkt olmasa bile dolaylı bir şekilde bizi o kitabın okunması noktasında ikna ederdi. Bu şekilde bizim okuma periyodumuz onun okuma periyoduyla bir paralellik arz etmeye başladı. Bunun yanında zaman ilerledikçe öğretmenler arasında Hüseyin Su’nun edebiyat, düşünce, algılayış, hassasiyet, yaşama biçimi ile ilgili bir ortak payda oluşuyor. Hepimiz kendisine büyük saygı ve hürmet gösteriyoruz.” (Karadeniz, kişisel iletişim, 13.03.2018)

Hüseyin Su, gözünü açar açmaz kendisini, okuma kültürünün olduğu bir ortamda bulur, bu ortam ortaokul ve lise yıllarında gelişerek devam eder ve hem okuma ortamı hem de okuma alışkanlığı ödünsüz bir şekilde günümüze kadar gelir. Ona göre tüm problemler ancak okuma ile halledilir. Dolayısıyla sağ-sol olayların yoğun olduğu dönemlerde bile DTCF’de Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü öğrencisi olan Hüseyin Su, herhangi bir eylemin içinde olmaz, öğrenciler okulu boykot ederken, kantinlerde ya da okulun farklı mekânlarında birbirleriyle kavga ederken o, daima kütüphaneye gider ve etkin bir şekilde kütüphaneden faydalanır. Hüseyin Su, kurtuluş reçetesinin okumak olduğunu her platformda dile getirir.

Mütevazı bir kişiliğe sahip olan Hüseyin Su, hiçbir zaman sanatçı kişiliğini, yazar kişiliğini bir reklam aracı olarak kullanmaz. *Edebiyat*’tan aldığı terbiyeden ötürü o hiçbir zaman kendi eseri için *benimdir* demez ve her zaman *biz* bilinciyle hareket eder. En yakın arkadaşlarından olan Abdurrahim Karadeniz bile onun *Hüseyin Su* müstear adıyla öyküler yazdığını kendisinin öğrencisi ve aynı zamanda Hüseyin Su’nun oğlu olan Taha’dan öğrenir. (Karadeniz, kişisel iletişim, 13.03.2018) Talip Özçelik de Hüseyin Su’nun bu alçakgönüllü yönüne dikkat çeker, onun; *desinler, bilsinler* için bir şey yapmadığını söyler ve buna ek olarak kitabının çıktığını kendisinden değil basından öğrendiğini aktarır. (Özçelik, kişisel iletişim, 14.03.2018)

Hüseyin Su, başta dostları olmak üzere kazandıklarını kolay kolay kaybetmek istemez. Onları tutmak için elinden geldiğince mücadele eder. Alışkanlıklarına bağlı bir insandır. Yaşadığı yerleri, kullandığı eşyaları sahiplenen onlara farklı bir şekilde bağlanan bir yapıya sahiptir. Kolay kolay bırakamaz. Bu kimi zaman kullandığı bir kalem, kimi zaman giydiği bir elbise, kimi zaman kullandığı bir defter ya da çantadır. Ya da okuduğu okul, çalıştığı herhangi bir kurumdur. Hüseyin Su,

“Ben bulunduğum mekânlara, çevremdeki ve kullandığım eşyalara çok duyarlı hatta bağımlı biriyimdir. Alıştığım giysilerimden, eskiseler bile, kolay kolay vazgeçmem. Yenilerine de hemen alışmam, kolay kolay içlerine de giremem. Giyilmeyecek bile olsalar, benden birer parçaymışlar gibi hep hatırlarım eski

giysilerimi. Üç dört yaşlarından beri giydiğim giysilerin hemen hemen çoğunu hatırlarım. Örneğin, bir buçuk iki yaşlarında giydiğim bir elbiseyi rengi ve deseniyle hatırladığımı söylediğimde annem şaşırmış ve inanmamıştı. Kirada oturduğum evlerden kolay kolay çıkamam. Çalıştığım kentlere, kasabalara, memleketimmiş gibi bağlanırım. Hiçbiriyle ilişkilerimi, gidip gelmelerimi kesmem. Çalıştığım kurumlardan, öğrenciliğimde kaldığım pansiyonlardan ayrılırken yüreğim kabarıp. Ranzamı, dolabımı, masamı ve eşyalarımı unutmam. Ortaokul birinci sınıfta iftihara geçtiğimde hediye edilen dolma kalemî hâlâ saklarım.” (Su, 2015b: 101)

sözleriyle alışkanlıklarını, bağlılıklarını, geçmişe olan saygısını açıkça ifade eder.

Murat Aslan, şık giyinen Hüseyin Su'nun güzel olan her şeye talip olduğunu ve güzel olan her şeyi aradığını ve bu durumun da narin, ince kırılğan ve jilet gibi olan ruhundan kaynaklandığını dile getirir (Aslan, kişisel iletişim, 12.06.2017) Güzel yemekleri seven, sofranın intizamına özen gösteren Hüseyin Su, her yerde yazmadığı gibi her mekânda ve her masada da yemek yemez. Nuri Pakdil'den ileri gelen bir alışkanlıktan ötürü yediklerine içtiklerine dikkat eden Hüseyin Su, seyahat etmeyi ve yeni yerler keşfetmeyi seven biridir.

İKİNCİ BÖLÜM

HÜSEYİN SU'NUN SANAT ANLAYIŞI

2.1. HÜSEYİN SU'NUN SANAT DÜNYASININ OLUŞMASINA ZEMİN HAZIRLAYAN UNSURLAR

2.1.1. İlk Dönemler

Hüseyin Su'nun sanat anlayışını ve bu anlayışı oluşturan temel dinamikleri tespit etmek için Hüseyin Su'nun çocukluk döneminin geçtiği yıllara ve bu yıllarda yazarın içinde bulunduğu ortamlara kadar gitmek gerekir. Bireyin çocuk yaşlarda içinde bulunduğu sosyal çevresi, ailesi, bireyin düşünce dünyasının şekillenmesinde önemli bir rol üstlenir. Alfred Adler'in: "Her insanın ideali, yani gayesi, belki de hayatının ilk aylarında şekillenmektedir. (...) Bir hayat felsefesinin ilk izleri, en ilkel biçimde ifade edilmiş olmakla birlikte bu çağda ortaya çıkmaktadır. Ruh hayatını etkileyen temel etkenler, çocuk henüz bir bebekken belirlenmektedir." (Adler, 1994: 122) şeklindeki sözleri, çocukluk devresinin bireyin sonraki dönemlerinin şekillenmesinde ne kadar etkili olduğu açısından önemlidir. Bu açıdan bakıldığında Hüseyin Su'nun sanat dünyasının şekillenmesinde içinde bulunduğu çocukluk ortamının önemli bir etkisinin olduğunu söylemek mümkündür. Hüseyin Su;

"Geriye dönüp baktığımda o ortamlara çok şey borçlu olduğumu görüyorum. Bugün eğer bir şeylerin farkına varabilmişsem, dil, düşünce, kültür, sanat, edebiyat, siyasa açısından birtakım değerlere sahipsem, okuduklarımda, yazdıklarımda ve düşündüklerimde bunlar görülebiliyorsa büyük oranda o ortamlarda soluduğum havaya borçluyum; bundan hiç kuşku yok. Daha sonra hayatım boyunca karşılaştıklarımın hepsi de bu dokuya eklenmiştir. Hem okurken hem de yazarken aradığım, gözettiğim duyarlık, dil ve estetik zevki... Hepsi o hissi taşır." (Su, kişisel iletişim, 16.03.2017)

şeklindeki sözleriyle çocukluk ortamının sanatına olan etkisini çok açık bir şekilde ortaya koyar. Özellikle okula başlamadan önce içinde bulunduğu, sözlü kültürün ürünleri ve birtakım kitaplarla zenginleştirilmiş sanat ve kültür ortamı onun edebiyat evrenini oluşturan önemli ve birincil kaynaklar olur: "Çok küçük yaşlarda kitabı tanıdım ve okumaya başladım. Benim ait olduğum toplumsal koşullarda çok sık rastlanabilecek bir durum değildi bu. Okullu olmak neyse de o yıllarda ve o koşullarda kitapla tanışmak, hele bir 'okur' olmak olağanüstü bir durumdu gerçekten" (Su, kişisel iletişim, 16.03.2017) sözleriyle Hüseyin Su'nun okuma ortamı açısından şanslı bir çocukluk dönemi geçirdiğini söylemek mümkündür. "Edebiyatla dinî kitapları aynı dönemde,

yani altı yedi yaşlarında tanıdım. Bu iki tür kitaplarla da ‘hikâye’ türü üzerinden tanıştım. Halk Hikâyeleri ve Mevlit... Yine erken yaşlarda, ortaokul ve lise yıllarında idealizmi tanıdım. Böylece düşünce ve siyasa kitaplarıyla yatıp kalkmak bizim için bir zorunluluk olmuştu” (Su, kişisel iletişim, 16.03.2017) diyen yazarın sanat dünyasının şekillenmesinde çeşitli zaman dilimleri ve bu zaman dilimlerinde karşılaşılan birtakım kişi, ortam ve eserlerin belirleyici bir rol oynar. Bu zaman dilimlerinden ilki ve en önemlisi de çocukluğunun geçtiği dönemdir.

Daha önce de ifade edildiği üzere çocukluk dönemi Hüseyin Su’nun sanat dünyasının şekillenmesinde etkili olan ilk dönemdir. Özellikle babasının köy odalarında toplanan misafirlerin anlattığı halk hikâyeleri, cenkler, Kur’an kıssaları, birtakım dinî hikâyeler, yazarın özellikle beslendiği temel kaynaklardır. Böylesine zengin bir sanat ve kültür ortamında çocukluğu geçen Hüseyin Su, daha okula başlamadan bu yolla okumayı da öğrenir. Kendisi ile yapılan bir röportajda çocukluğunun geçtiği bu ortam ve bu ortamın sanatına etkisi noktasında şu ifadeleri kullanır:

“Okumayı ve yazmayı bilmediğim yaşlarımda, sözlü dinî edebiyatı dinleyerek ve bu atmosferi yaşayarak büyüdüm. Beş altı yaşlarında tarikat toplantılarında şeyhleri ve onların dilinden menkıbeleri, vaizleri ve Kur’an ve Hadislerdeki dinî tahkiyeleri tanıdım. Bunların çoğunu hâlâ şifahî olarak öğrendiğim biçimleriyle bilirim. Okumayı ve yazmayı öğrendikten sonra bunların yazılı metinleriyle birlikte ‘halk hikâyelerini de tanıdım. Kış akşamlarında babamın odasında toplanan dostlarına mevlitten peygamberimizin doğumunu, miraç yolculuğunu, ölümünü, Kesikbaş Hikâyelerini, Hz. Ali Cenklarını, Hayber Kalesi’nin fethini, Kerem ile Aslı’yı, Ferhat ile Şirin’i, Âşık Garip’i, Yusuf ile Züleyha’yı... daha çok da kendim için Sürmeli Bey ile Telli Senem’i okurdum. Andığım bu tahkiye metinlerindeki ince insanî duyarlık, bana ‘tahkiye dokusu’ kazandırmış olmalı diye düşünüyorum. Bu metinlerin gönül telinin ve dilinin de, ‘dil dokum’daki etkisini hissediyorum. Farkında olmasam da ilk damar açılması ve çizgi çekilmesi böyle başlamış olabilir.” (Su, 2005, s. 285)

Onun sanat dünyasının oluşmasında sadece babasının yarattığı ortam değil aynı zamanda annesi Cemile Hanım’ın da önemli bir fonksiyonu olur. Bu bağlamda annesinin Hüseyin Su’ya aktardığı bilgiler ve anlattığı hikâyeler, masallar onun sanat hayatında önemli rol oynar ve tahkiye dilinin oluşmasına katkı sunar. *Haydi, gel sana bir heyket vereyim!* şeklinde yazara çocukluk döneminde hikâyeler ve masallar anlatan Cemile Hanım, onun daha sonraki dönemlerinde oluşacak olan öykü dünyasının da temel yapı taşlarını oluşturur. (Su, kişisel iletişim, 16.03.2017)

Hüseyin Su’nun çocukluğu, dindar bir aile atmosferinde geçer. Bundan dolayı Hüseyin Su’nun tanıştığı ilk kitaplar arasında Elif Cüzü, Amme Cüzü, Tebâreke Cüzü ve Kur’an-ı Kerim sayılabilir. Hem Salih Bey’in hem de Cemile Hanım’ın inançları

gereği bu kitaplara yükledikleri kutsiyet ve verilen değerden ötürü bu kitaplar evde sürekli okunur. Böyle bir ortamda çocukluğu geçen Hüseyin Su, daha o dönemlerde bu kitapları yakından tanır ve onlarla etkileşime geçer.

“Evimizde kitap olarak Kur’an Elif Cüzü, Amme Cüzü ve Tebâreke Cüzü’nün anıldığını ve bunlara kitap saygısı gösterildiğini hatırlıyorum. Annemin ördüğü bir çanta içinde Elif Cüzü’nü elime aldığım, boynuma asıp camiye gittiğim gün hissettiğim o kitap kokusunu ve heyecanını hâlâ hatırlarım. Bunu bitirince Amme Cüzü, ardında da Tebâreke Cüzü geldi. Sonra da Kur’an’ı okuduk, yani hatmettik. Hatim töreni ise başlı başına bir şölendi... Genel olarak edebiyat, siyaset, düşünce olarak kitap okumayı ve kitabı böyle bir yerden görmeyi ortaokula başladığım yıllarda tanıdım.” (Su, kişisel iletişim, 16.03.2017)

Okumayı böyle bir ortamda söken Hüseyin Su’nun okuduğu ilk kitaplardan biri de daha önce defalarca dinlediği ve çoğu hikâyesini de dinleyerek ezberlediği Sürmeli Bey ile Telli Senem Hikâyesi’dir. O, bu eserin hem diline hem de sanatına etkisini; “Sürmeli Bey ile Telli Senem’i ise kendim için okurdum. Hâlâ açıp okuduğumda aynı tadı aldığımı itiraf ederim. Bu tat, kesinlikle bir ‘dil tadı’dır.” cümleleriyle ortaya koyar. (Su, kişisel iletişim, 16.03.2017) Bu bağlamda Sürmeli Bey ile Telli Senem Hikâyesi, onun dilinin oluşmasında önemli bir aşama olur.

Yazarın sanat ve fikir dünyasının şekillenmesinde etkili olan ikinci evre ise ortaokul ve lise yıllarıdır. Ortaokul ve lise yılları onun hem dünya edebiyatına hem de Türk edebiyatına ait klasik eserlerle tanıştığı dönemdir. Ortaokulu okumak için Kırıkkale’ye giden yazar, buradaki sınırlı kültür ortamı içinde el yordamıyla kitaplara ulaşır ve kendini yetiştirmeyi başarır. Okuldaki metinlerden hareketle yazarların ve bunlara ait kitapların listesini çıkaran Hüseyin Su, il halk kütüphanesini uğrak mekânlardan biri haline getirir ve daha o yıllarda birçok klasik eseri okuma fırsatı yakalar: “Ortaokul ve lise yıllarında Türk ve dünya edebiyatının adına rastladığım önemli eserlerin çoğunu okumuştum. Suç ve Ceza, Savaş ve Barış, Madame Bovary, Kırmızı ve Siyah, Sefiller, Goriot Baba gibi daha birçok eseri bu yıllarda okudum. Küçük kütüphanenin ıssız salonunda okuduğum romanların kahramanları, mekânları, olayları hâlâ canlı bir biçimde yaşar hafızamda.” (Su, kişisel iletişim, 16.03.2017)

Hüseyin Su, ortaokul ve liseyi İmam Hatip Ortaokulunda okuduğundan bu okulun yarattığı atmosfer, onun düşünce dünyasının şekillenmesinde etkili olur. “Okulun ‘İmam-Hatip atmosferi’ bize çok farklı ve önemli bir aidiyet duygusu veriyordu.” (Su, kişisel iletişim, 16.03.2017) cümleleriyle yazar, o dönemki ortamının, düşünce dünyasının oluşmasında ne kadar etkili olduğunu ortaya koyar. Bu atmosferin

yanında, bu dönemde tanıştığı kişiler, onların düşünceleriyle birlikte birtakım kültür, sanat ve edebiyat dergileri de onun düşünce dünyasının oluşmasında etkili olur. O yıllarda lise öğrencisi olan Hüseyin Su'nun, üniversite öğrencisi olan Beşir Atalay, Haydar Keskin, Cemil Dilsiz, Ahmet Arıca, Taki Aslan, Bekir Hastunç, Metin Bal gibi kişilerle tanışması ve onların bulunduğu sohbet ortamlarında bulunması, onun hayata bakış açısını değiştirir ve onları birer yol gösterici olarak tanımlar.

Ortaokul ve lise yıllarında onun sanat dünyasında edebiyat ve fikir dergilerinin de önemli bir payı olur. O yıllarda bir öğrenci olan yazar, tanıştığı *Edebiyat*, *Büyük Doğu* ve *Diriliş* gibi dönemin dergilerini yakından takip eder ve kendisine bu dergilerin düşünce ve edebiyat dünyası istikametinde bir yol çizer. Sonraki dönemlerde edebiyat hayatının şekillenmesinde büyük rol oynayan dergilerin önemini daha ortaokul sıralarındayken kavrayan Hüseyin Su, bu dergilerin önemini, sanat ve kültür ortamına katkılarını şu sözlerle açıklar:

“Edebiyat dergilerde oluşur. Her dönemin edebiyatı dergilerle kayda geçilir. Dergiler soy kütüğüdür edebiyatın. Sadece edebiyatın değil düşünce bilim alanları için de böyledir. Hatta edebiyat tarihi dergiler üzerinden yazılabilir ancak. Yazarlar şairler, dergilerde yetişir okumayı, düşünmeyi yazmayı dergilerde öğrenebilir. İstisnalar olmakla birlikte bunlar abartılı ifadeler olarak görülmemeli. Aynı zamanda dergiler edebiyat, sanat ve düşünce için atan bir damar gibi hayatiyet göstergesidir. Elbette bu söylediklerimiz, küçük kaprisler çevresinde dönüp duran, nefis cilâsı kabilinden uğraşlar için doğru görülmebilir, öyledir de. Sanatın ve edebiyatın doğasında olduğu gibi dergiler de düne yaslanır ama geleceğe konuşur ve geleceği kurar; haydi ihtiyatlı konuşalım ve böyle olmalıdır, diyelim. Zaten biz de dergilerin ne ifade ettiğinden söz ediyoruz. Benim için de böyle” (Su, 2015: 61)

Bu yıllarda Hüseyin Su, sadece kendi düşüncesine paralel ilerleyen dergileri okumakla kalmaz aynı zamanda farklı noktalarda duran, farklı düşünceleri savunan kültür ve edebiyat dergilerini takip eder böylece düşünce dünyasını ve sanatını geliştirir. Hem sağ hem de sol cemahta duran dergilerle birlikte Hüseyin Su'nun asıl takip ettiği dergiler; *Diriliş*, *Büyük Doğu*, *Edebiyat*, *Mavera*, *Yönelişler* ve Eskişehir'de Atasoy Müftüoğlu etrafında ortaya çıkan *Deneme ve Gelişme*'dir. Bütün bu dergiler arasında *Edebiyat*'ın onun hayatında daima ayrı bir yeri vardır.

Kırıkkale'de İmam Hatipte okuduğu yıllarda ilk kez Beşir Atalay'ın cebinde gördüğü ve o karşılaşmadan sonra 1984 yılında dergi kapanana kadar hatta dergi kapanıp 1997 yılında *Hece* çıkana kadar yürüyüşünü beraber sürdürdüğü *Edebiyat*, Hüseyin Su'nun düşünce ve sanat dünyasının şekillenmesinde önemli bir kilometre taşıdır. *Edebiyat* dışında *Edebiyat*'ı çıkaran, dönemin edebiyat, sanat ve fikir dünyasının

önemli portrelerinden biri olan ve Hüseyin Su'nun hayatında önemli bir yere sahip Nuri Pakdil de Hüseyin Su'nun düşünce ve sanat dünyasının şekillenmesinde önemli rol oynar. *Edebiyat*'ın sütunlarında yer verdiği yazarlar, bu yazarların ele aldıkları konular ve özellikle Nuri Pakdil'in İslamiyet hakkındaki düşünceleri ile *Edebiyat*'ın devrimci dili Hüseyin Su'yu derinden etkiler ve dergiyle organik bir bağ kurar.

2.1.2. Nuri Pakdil ve Hüseyin Su

Hüseyin Su, düşünce dünyalarını takip ettiği, eserlerini büyük bir dikkatle okuduğu sanatçılardan bahsederken Sezai Karakoç, Necip Fazıl Kısakürek ve Nuri Pakdil gibi şahsiyetlerden özellikle bahseder. Sıraladığımız bu kişiler Hüseyin Su'nun düşünce dünyasının oluşmasında, kendi yatağını bulmasında ve belli bir dünya görüşünün oluşmasında önemli bir rol oynar. Hüseyin Su, özellikle lise yılları gibi erken bir dönemde bu yazarlarla bu yazarların eserleriyle, onların düşünce dünyalarıyla tanışır. (Su, kişisel iletişim, 16.03.2017) O, bu yazarları takip etmek suretiyle geniş bir yelpazeden Türk ve dünya edebiyatını da erken yaşlarda okuma şansını yakalar. Bahsedilen şahsiyetler arasında ise Nuri Pakdil için ayrı bir parantez açmak gerekir.

Nuri Pakdil; 1960'lı yılların sonuna doğru Rasim Özdenören, Alaaeddin Özdenören, Cahit Zarifoğlu gibi İslamî gelenekten beslenen, Müslümanca bir duruşu benimseyen, hem verdikleri eserlerle hem de ileri sürdükleri düşüncelerle bu duruşu ortaya koyan yazarlarla birlikte çıkardığı *Edebiyat*'ta yayımladığı yazılar ve *Edebiyat Dergisi Yayınları* arasında çıkardığı kitaplarıyla dönemin düşünce, kültür ve sanat ortamında adından söz ettirir. İslamiyet'i yorumlayış tarzı, bunu hayatına uygulayışı, kullandığı dil gibi daha birçok noktada döneminde farklı bir yere oturtulan, entelektüel bir kimliğe sahip olan Nuri Pakdil'in Hüseyin Su'nun düşünce dünyasının şekillenmesinde, sanat yatağının oluşmasında özellikle katkıları vardır. İlk kez 1972 yılında *Edebiyat*'ın Akay Yokuşu Konur Sokak adresindeki bürosunda gerçekleşen bu karşılaşma Nuri Pakdil'in vefatına kadar devam eder.

Aslında bu karşılaşma çok daha eskilere gider. Çünkü Hüseyin Su henüz lisede öğrenciyken her ne kadar Nuri Pakdil'le yüz yüze karşılaşmasa da onun çıkardığı *Edebiyat* ile tanışma fırsatı yakalar ve bu şekilde ondan ve onun düşünce dünyasından haberdar olur. Hüseyin Su'nun ilk kez okuduğu bir dergiye böylesine bağlanmasına neden olan faktörlerden en önemlisi de Nuri Pakdil'in dili olur. Derginin sayfalarında

yer verilen konular, Filistin edebiyatından çeviriler, şiirler, öyküler ve özellikle derginin –Hüseyin Su’nun tabiriyle- militan dili onu çok etkiler:

“*Edebiyat* hepimiz için bir dergiden çok fazla ve çok farklı bir şeydi. Özellikle Nuri Pakdil’in temellendirmesi, dinin Türkiye’deki en doğru ve tek yorumunun ancak *Edebiyat* dergisiyle yapıldığı yönündeydi. Benim ailemden ve İmam-Hatip Okulundan aldığım dinî, tasavvufî duyarlılıkla bire bir örtüşüyordu bu bakış açısı. Yani *Edebiyat*’ta yazılanlardan daha çok ‘arka plânına bakmak’ gerektiği kanaati benim ilişkiimi asıl belirleyendi.” (Su, kişisel iletişim, 16.03.2017)
sözleriyle o, *Edebiyat* ile olan yakınlaşmasının altında yatan nedenleri açıklar. Bununla birlikte *Edebiyat*’ın ve Nuri Pakdil’in devrimci, entelektüel, muhalif bir İslam düşüncesine sahip olduğunu dile getiren Hüseyin Su, bu düşünüş ve dilin çok önemli olduğunu vurgular. (Su, kişisel iletişim, 16.03.2017)

Hüseyin Su, lise yıllarında kendisine gönderilen dergi ve kitapların parasını ödemek için *Edebiyat* Bürosu’na gittiğinde Nuri Pakdil ile karşılaşır. Bu karşılaşma sırasında Nuri Pakdil’in sergilediği tavır onun için adeta ikinci bir *çarpılma* hâli olur:

“Nuri Pakdil’in lügatini bilmediğim için, borcumu ödemek istediğimi söyleyince kıyamet koptu, çok kızdı, öfkeleni ve ayağa kalktı. Ne borcu beyefendi, burada böyle şeyler söylemeyin, paranız varsa, bulabilirsiniz eğer torbayla getirin, buradaki kitapları ve dergileri kamyonla götürüp dağıtın, Anadolu’da dedi. Tam da benim mizacıma göre bir dil ve anlayıştı. Anında ateş almıştım! Giderken de öyle bir dil ve törenle uğurladı ki o da sarıp sarmalamıştı beni.” (Su, kişisel iletişim, 16.03.2017)

Bu karşılaşma ile birlikte hem Nuri Pakdil’in hem de *Edebiyat*’ın atmosferinin etkisinde kalan Hüseyin Su’ya göre Nuri Pakdil ve *Edebiyat*, kendisi ve diğer yazarlar için bir karakter ve ocak işlevini görür. Bir okur ya da yazar olarak *Edebiyat*’a bağlı olunmaz. Oraya yolu düşünler, *Edebiyat*’ın başlattığı *eyleme* katılmayı tercih etmiş olurlar. Dolayısıyla *Edebiyat* ve *Edebiyat*’ın kurucusu olan Nuri Pakdil’in başlattığı bu eylem yazmak ile sınırlı kalmayıp aynı zamanda eyleme katılan yazar ve okurların hayatına da dokunur. (Su, 2015: 58)

Nuri Pakdil, İbrahim Çelik’i *Hüseyin Su* müstear adıyla Türk edebiyatına kazandırır. Hüseyin Su, *Edebiyat*’ta yazılar yayımlamadan önce İbrahim Çelik adıyla Yeni Devir adlı gazetenin kültür ve sanat ekinde iki yazı yayımlar. Bu yazılardan ilki 20 Nisan 1979 yılında Nuri Pakdil’in *Bağlanma* adlı eseri üzerine yazılan “*Oylum Oylum İçimiz*” başlıklı yazıdır. Diğer yazı ise 31 Ağustos 1979 yılında yazılan Japonya’nın Hiroşima kentine atılan atom bombasının yarattığı yıkıma dikkat çeken “*Her Gün Hiroşima*” başlıklı yazıdır. Bunun dışında 1984 yılına kadar herhangi bir yerde yazı yayımlamamış olan İbrahim Çelik, ilk kez Hüseyin Su müstear adıyla *Edebiyat*

dergisinde iki öykü ve bir de deneme yayımlar. Bu yazıların yayımlanmasında Nuri Pakdil'in ısrarları etkili olur. Nuri Pakdil'in "Yazdıklarınızı getirin artık beyefendi, yayımlamaya başlayalım bir ucundan!" (Su, 2017a: 17) sözleri onun yazma noktasındaki ısrarcı tavrının en önemli göstergesidir. Kendisini hiçbir zaman *Edebiyat*'la ilişkisini ve bağlılığını yazıyla birlikte düşünmeyen Hüseyin Su, böyle bir teklif karşısında çok fazla direnemez: "İki öykü ve bir de deneme hazırladım el yazımla, sonra da kurumun daktilosunda temize çektim, sarı bir zarfa koydum ve *Edebiyat* dergisinin yolunu tuttum." (Su, 2017a: 20) sözleriyle *Edebiyat*'ta bir yazar olarak yolculuğunun nasıl başladığını ifade eder. İki öykü ve bir de denemeyi sarı bir zarfın içine koyup *Edebiyat* bürosuna gelen ve bunu Nuri Pakdil'e veren Hüseyin Su, Nuri Pakdil'in kendisine müstear adını nasıl verdiğini de şu sözlerle açıklar:

"Kapıyı vurup açtım elimde zarfla. Hemen kalkıp kapıya kadar geldi, elimdeki zarfı aldı, elimi sıktı ve sonra da sarıdı. Kulağıma eğildi ve ikimizin duyabileceği bir sesle; 'Beyefendi, adınız Hüseyin Su'dur. Nasıl beğendiniz değil mi? Kerbelâ'da Hz. Hüseyin efendimizin 'Su, Su!' diye inleyerek şehit edilmesini yeryüzüne bir kez daha haykırmalıyız ve hatırlamalıyız' dedi." (Su, 2017a: 21)

Hüseyin Su'nun yazdığı bu öyküler "Meşhet" ve "Ateş" adlı öykülerdir. "Meşhet", şehadet yeri anlamına gelir. Öyküde ise Seleme Kadın adlı karakter üzerinden Hz. Hüseyin'in katledilmesi ve Kerbela olayı anlatılır. "Ateş" öyküsünde ise susuzluğunu gidermek için sürüsünü bırakıp su aramaya koyulan bir çobanın aksakallı biriyle karşılaşması ve aralarında geçen diyaloglar anlatılır. Bu öykünün odağında mürid-mürşid ilişkisi vardır. Bu bağlamda Hüseyin Su müstearı siyasal, tarihsel ve kültürel anlamda arka planı olan bir isimdir. Ayrıca yazarın ilk kitabı olan *Tüneller*'in kapağında yazarın soyadının alt alta on iki defa "Su" şeklinde yazılması, on iki imama bir gönderme olarak okunabilir.

Hüseyin Su, Nuri Pakdil'in Ankara'da bulunduğu dönemlerde -ki bu dönem uzun bir süreyi kapsar (*Takvim Yırtıkları-I,II, III* adlı günlük türünde yazılmış eser böyle bir dönemin ürünü) Nuri Pakdil'in yakınında bulunan, onu yakından gözlemleyen ve o dönemin hem siyasî hem de kültür ve sanat ortamına Nuri Pakdil ile birlikte yakından tanıklık eden birkaç kişiden biridir. Hüseyin Su ve birkaç arkadaşı, bu yıllarda Nuri Pakdil ile Ankara'nın çeşitli yerlerinde saatlerce birlikte dolaşır, oturur, yemek yer, çay içer ve mütemadiyen Nuri Pakdil'i dinlerler. Özellikle Ulus ve İtfaiye Meydanı çevresi uğrak mekânlardan olur. Burada bulunan lokantalarda, çayevlerinde sürekli otururlar, civar türbeleri ziyaret ederler, Nuri Pakdil'in düşünceleri, günün siyasi ve

kültürel ortamına dair fikirlerini dinler ve Nuri Pakdil'in tavsiye ettiği ya da takip ettiği kitapları daha sonra okunmak suretiyle bir bir not ederler:

“Bazen, Nuri Pakdil'in bu okuma trafiğine yetişebilmek için harcadığım çabayı, bu kitapların ardında soluk soluğa koşturmacamı sorguluyorum içimde.(...) Böyle de olsa Nuri Pakdil'in andığı bir kitabı da okumadan edemiyorum. Edemezdim de. Hem okunması gerektiğine inandığım için hem de bir başka görüşmemizde okuyup okumadığım sorulacaktı mutlaka. Bir yandan da onunla aynı kitapları okuyup üzerinden konuşmanın açılımı çok daha başka oluyordu. Zaman zaman kendisi de okumalarımızın çok politikleştiğinden şikâyet ediyordu. Yine de ateşleyici ve kavurucu hayatların ve süreçlerin tanığı kitapların yayımlandığını görünce dayanamıyordu. Anında gündemimize taşıyordu” (Su, 2017b: 272-273)
cümleleriyle Hüseyin Su, Nuri Pakdil'in o dönemde okumalara nasıl yön verdiğine, kitap seçimi noktasında Nuri Pakdil'in ne derece belirleyici olduğunu vurgular.

Nuri Pakdil'in devrimci ve keskin dilini, sanat, kültür ve edebiyat dünyasına ait düşüncelerini Hüseyin Su, dikkatle takip eder ve bu düşünceleri hayatının her aşamasına tatbik eder. *Edebiyat*'ı on sekiz yaşında Nuri Pakdil'i ise yirmi yaşında tanıyan yazar, o tarihten sonra onunla uzun bir yürüyüşe katılır. Bu yürüyüşte Pakdil, Hüseyin Su için bir özne, bir belirleyendir. Karakter, düşünce, dil ve üslup, duruş, kültür, sanat, muhaliflik, tavır alma ve özgünlük gibi daha birçok alanda kendine has bir tutum sergileyen Pakdil, Hüseyin Su için son derece özel ve özgün bir insandır. Bu bağlamda onun düşünce ve sanat dünyasında Nuri Pakdil'in belirleyici bir rolü bulunur. Bu düşünceye paralel bir şekilde o, yetmişli yıllarda Nuri Pakdil ile tanışmayı, onun başlattığı edebiyat eylemine katılmayı büyük bir ayrıcalık hatta lüks olarak değerlendirir. (Su, 2015:101)

Hüseyin Su'nun ilk öykülerinde de hem Nuri Pakdil'in hem de *Edebiyat*'ın çizgisinin etkilerini görmek mümkündür. Onun *Edebiyat*'ta çıkan ilk öykülerinin hem temaları hem de dili bu etkiyi açık bir şekilde ortaya koyar. Devrimci bir eda ve nutuğa kaçan bir üslupla kaleme alınan bu öykülerde o yıllarda özellikle *Edebiyat*'ta yazan yazarların ortak özelliği olan öztürkçe sözcük kullanımındaki aşırılık bu düşünceyi destekler niteliktedir. Hüseyin Su'nun ilk öykü kitabı olan ve 1983 yılında *Edebiyat* Dergisi Yayınları arasında çıkan *Tüneller* adlı kitapta bulunan çoğu öyküde böyle bir üsluba rastlamak mümkündür. Bununla birlikte *Tüneller* kitabında bulunan öykülerin büyük bir kısmı özellikle o dönemlerde Nuri Pakdil'in dikkat buyurduğu tema olan yoksulluk etrafında şekillenir. Hatta bu öykülerden biri olan ve kitaba adını veren “Tüneller” adlı öykünün başkışisi olan ve bir odada küçük bir dinleyici kitlesine hitap

eden, Kutsal Kitap'tan örnek vererek yoksullar ve yoksulluk üzerine konuşma yapan öncü kişinin Nuri Pakdil olduğunu söylemek mümkündür.

İlk kitabı *Tüneller*'den sonra (*Ana Üşümesi* olarak tekrar basıldı) basılan diğer öykü kitaplarında Hüseyin Su'nun bu etkiden yavaş yavaş sıyrılarak kendi üslubuna, özgün diline evirildiğini ve kendi sanatını oluşturduğunu söylemek mümkündür. Atasoy Müftüoğlu, Hüseyin Su'nun Nuri Pakdil ve *Edebiyat*'in etkilerinden sıyrılıp kendi yatağını çizdiğini şu sözlerle ifade eder:

“Hüseyin Su, Nuri Pakdil'e rağmen kendi sesini, kendi yolunu bulmuş kendi yatağını oluşturmuş bir kişidir. Nuri Pakdil'in dili, bağlamı ile Hüseyin Su'nun dili ve bağlamı birbirinden farklıdır. Nuri Pakdil'den etkilenmesine rağmen bu etkilenme sınırlı bir şekilde gerçekleşmiştir. Nuri Pakdil ile uzun vakit geçirmesine rağmen kendi sesini, kendi dilini, kendi bağlamını bulması açısından Hüseyin Su önemli bir sanatçıdır.” (Müftüoğlu, kişisel iletişim, 15.03.2018)

2.1.3. Hüseyin Su'nun Sanat ve Edebiyat ile İlgili Bazı Kavramlar Hakkındaki Düşünceleri

Türk edebiyatında öykü yazarı olarak bilinen Hüseyin Su, sadece öyküyle sınırlı kalmayan farklı türlerden de eser veren bir yazardır. Deneme, günlük, mektup, biyografi inceleme gibi farklı alanlarda çalışmaları bulunan Hüseyin Su, özellikle denemelerinde ve farklı tarihlerde kendisiyle yapılan söyleşilerde dil, sanat, edebiyat, aydın, gelenek, batılılaşma, modernizm gibi birtakım kavramlar hakkında düşüncelerini ortaya koyar. Hem söyleşilerinde hem denemelerinde ve günlüklerinde bu kavramlara açıklık getirir ve bu kavramların kendisindeki karşılıklarını dile getirir.

2.1.3.1. Yazar

Yazarın kulağı kün emrine aşına olmalı sözleriyle Hüseyin Su, yazarın temel fonksiyonun ontolojik olduğunu söyler. Ona göre yazar, bir kulluk bilinciyle hareket etmeli ve bir ibadet dikkatiyle yazılarını kaleme almalıdır. Bir yazarın öncelikle kendini terbiye etmek için yazması gerekliliğini vurgular ve “Bir yazarın yazdığı yazı, onun bütün ilişkilerinin üstünde, dışında ve ufkunda mıdır? Yoksa kendisi için bir anlama, kendisi ve varlığı ifade yolu mudur? Bir açılma ya da sığınma yöntemi midir? Yoksa bir iletişim kurmanın en uygun yolu mudur? Bunların hepsi mi, yoksa hiçbirisi mi?” (Su, 2014b: 103) gibi sorularla yazar-yazı ilişkisini ortaya koymaya çalışır. *Yazı ve Yazgı* adlı kitabında ise bu sorulara bir cevap mahiyetinde olan şu ifadeleri kullanır:

“Yazar, dilini, duyarlılıklarını terbiye etmek ve hayatını biçimlendirmek için yazar. Yazının ilk muhatabının, hatta yazının söylediklerine en çok ihtiyacı olanın bizzat yazarın kendisinin olduğu dikkati ve bilinci temelinde yoksa yazar, kendisini hesaba katmadan, yazının ilk uyarılarını kendisi almadan yazıyorsa, yazı zaten daha baştan susmuş, yazar dilsizleşmiş, okur da sağırlaşmıştır. Suskunluk bile bozulmuştur bu durumda. Oysa kendisi olan yazı, suskunluğu da dili de anlamlandırır.” (Su, 2014b: 106)

Hüseyin Su, bir yazar olarak yazıyı, hayata bir müdahale olarak değerlendirir. Yani toplumsal hayatta yolunda gitmeyen, aksayan yönleri yazıyla göstermek ve bunu yine yazıyla çözme gayretiyle yazılarını kaleme alır. Kendisiyle yapılan bir söyleşide kendisini yazmaya sevk eden durumları şu cümlelerle ifade eder:

“Yaradılış nedenlerimiz, kulluk bilincimiz, hayatı yaşanılır kılma amacımız ve kaygımız, iz bırakma arzumuz ve zaafımız, hayatla cedelleşme zorunda kalışımız, yeteneklerimiz, tutkularımız, erdemlerimiz, ulvî ya da süflî arzularımız; bir insan olarak, bir gölgelikten ibaret bu dünyadan geçerken sınanışımız... vb. Beni yazmaya sevk eden etkenler de kimi zaman bunlardan biri, kimi zaman birkaçı, kimi zaman hepsi...” (Su, 2015b: 237-238)

Hüseyin Su, bir yazarın soluk aldığı gibi yazmasını dikkat buyurur. Bir yazarın bununla birlikte hasbîlik ve ontolojik bağlamını da gözeterek yazılarını kaleme alma gerekliliğinden bahseden Su’ya göre yazarın yazdıkları sadece kendisini bağlamaz. Bir yazarın ürettiği eser veya yapıt topluma mal olur. Dolayısıyla bir yazarın yazarken kulluk bilinciyle hareket etmesi ve yalnızca doğru şeyleri yazması gerektiğini dile getirir.

2.1.3.2. Yazı

Hüseyin Su, daha önce de ifade ettiğimiz üzere yazıyı hayata bir müdahale olarak tanımlamıştır. Kendisiyle yaptığımız söyleşide yazarın yazdıklarıyla topluma müdahale ettiğini vurgular. (Su, kişisel iletişim, 12.06.2017) Yazmanın öğrenilen bir eylem olduğunu dile getiren yazar, bu eylemi, sorumluluk almayı ve durduğu yerden hayata müdahale etmekle bir tutar. (Su, 2015: 58)

Yazar, yazıyı eylemle eş tutar ve onu ontolojik bir süreç olarak da değerlendirir. Hüseyin Su, “Önce kalem yaratıldı, sonra kaleme yaz emri verildi. Kalem de ne yazacağını sordu. Tanrı’nın birliğini ve O’ndan başka tapılacak olmadığını yazması emredildi kaleme. Kalem emredileni yazdı. Ruhlar da kaleme birlikte ve kalemin yazdıklarını yineleyerek söz verdiler.” (Su, 2014b: 87) sözlerine atıfta bulunarak yazıya bir kutsiyet atfeder. Daha çocuk yaşlarda eline verilen ilk kitapların dini nitelikli kitaplar olması (Amme Cüzü, Tebâreke Cüzü, Kur’an-ı Kerim) ve inancı, onun yazıya

bakış açısını, yazıyla olan ilişkisini belirler. Bu, onun yazıya bir kutsiyet atfetmesini doğuran bir diğer durumdur. Yazıya kutsiyet atfeden Hüseyin Su, onu bir amel olarak tanımlar ve nasıl ki insanlar Allah katında amellerinden dolayı sorumlular, yazarlar da aynı şekilde yazdıklarından dolayı Allah katında sorumludurlar düşüncesini dile getirir:

“Yazdıklarımızın hepsinden, amellerimiz olarak sorumlu olacağız. Uzun yıllar, dergilerle uğraşırken, yeni yazmaya başlayan genç arkadaşlara bu bağlamda şunu söyledim: ‘Arkadaşlara; yazdığımız şiir, öykü ve bütün yazdıklarınız veya çıkardığınız dergiler, kitaplar, gazete çıkarıyorsanız gazeteniz, yani yazıyla kurduğunuz ilişkilerin hepsi, sonuç olarak elinizden çıkan her eser, amellerinizden birisidir. Başörtünüz, namazınız, orucunuz, hacciniz gibi bir sorumlulukla, niyetle, hassasiyetle yaklaşmazsanız, bunların semeresini göremezsiniz’” (Su, kişisel iletişim, 12.06.2017)

Hüseyin Su, yazının bir fantezi olmadığını söyler. Yazıyı yazan yazar, tıpkı diğer amellerinden sorumlu olduğu gibi yazdıklarından da hem bu dünyada hem de diğer dünyada sorumlu olduğunu hatırlatır ve şöyle devam eder: “Bağlamı gereği ‘yazı’ dediğimiz fiil sorumluluk gerektiren fiillerin en başında geliyor kanaatimce. Ayrıca, sorumluluk gerektirmeyen bir fiilimiz mi var? Yazı bir fantezi değildir. Kaldı ki fantezilerimizden de sorumlu değil miyiz? Edebiyat, yazı, muafiyetleri olan, keyfe keder ayrı bir dinî edim de değildir.” (Su, 2017: 43)

Deneme türünde yazılmış *Yazı ve Yazgı* adlı kitabında Hüseyin Su, yazının bir içkale olduğunu belirtir. :“...hayatın ve insanın temel dokularından ayrı tutamayız ve düşünemeyiz yazı ve yazarı. Öznesinden, zamanından, mekânından, içinden doğduğu ve içine doğduğu dünyadan soyutlayarak ele alamayız ve anlayamayız. İşte o zaman yazı da bize, bireysel, toplumsal, kültürel, siyasal kalelerin en sağlamını ve en güvenli olanını kurar; içkalemizi.” (Su, 2014b: 108)

Yazıyı, yalnızlığın ürünü olarak değerlendiren Hüseyin Su, kalabalıklar içinde eser veren sanatçının çok az olduğunu söyler. Ona göre bu yalnızlık sanatçının kendini toplumdan soyutlanması olarak okunmamalıdır. Yazıyı bir doğuma benzetir ve doğum anının mahremiyetiyle ilgili bir yalnızlık olarak algılanması gerekliliğini ifade eder. (Su, kişisel iletişim, 12.06.2017)

Hüseyin Su, *Yazı ve Yazgı* adlı deneme kitabında da yazının mahremiyetiyle ilgili düşüncelerini tekrarlayarak yazının mahremiyet gerektiren bir eylem olduğunu, tekil olduğunu yani doğumunda kimsenin buna şahitlik etmemesi gerektiğini söyledikten sonra, okumanın çoğul olduğunu dile getirir. Dolayısıyla tek başına doğan yazı, toplumun orta yerine doğduktan sonra herkesin müdahalesine açık hale gelir. Bu

yüzden, yazı kimi zaman eksilir, kimi zaman çoğalır. Bozular, tamir edilir, tekrar üretilir. (Su, 2014b: 104)

İyi bir yazının üç önemli özelliğe sahip olması gerektiğini bu üç özellikten yoksun yazının süslü ve içi boş kabuktan başka bir şey olmadığını dile getiren Hüseyin Su, bu üç özelliği; inanç, ahlâk ve düşünce olarak sıralar. (Su, kişisel iletişim, 12.06. 2017)

2.1.3.3. Edebiyat

Edebiyat ve sanat dünyasına *Edebiyat*'ta yazdığı yazılarla adım atan Hüseyin Su'nun edebiyat hakkındaki görüşleri röportaj, deneme ve günlük türü metinlerinde görülür.

Hüseyin Su'ya göre sanat ve edebiyat bir yaratım işidir. (Su, 2017c: 162) Yazar, büyük yaratıcıya özenerek yazı yazar. Bir anlamda yaratma gücünün hükmediciliğini, kuşatıcılığını ve kusursuzluğunu yarattığı eserler aracılığıyla göstermek ister. (Su, 2014b: 93) Sanatçı bunu yaparken dışarıdaki gerçekliği kendisine göre tekrar şekillendirerek, bir anlamda hayata dair sert gerçekliği *göğsüne alıp yumuşatarak* sanat, edebiyat üretir.

Edebiyatı, reelin kaba ve sert gerçekliğinin yumuşatılarak tekrar işlenmesi olarak değerlendiren Hüseyin Su;

“Neden edebiyat?” sorusuna da; “Sözümüzü söylemek için seçtiğimiz bir yol, bir dil olduğu için edebiyat. Edebiyat ve sanat dilinin birçok yönden daha önemli ve işlevsel olduğunu düşünüyorum. Gereksiz bir önceleme ve yüceltme yapmadan şunu rahatlıkla söyleyebiliriz; ‘asıl söz’ün diline en yakın dil, edebiyatın ve sanatın dilidir kanaatimce. Elbette bu dilin de gerektiği gibi kurulması ve kullanılması şartıyla.” (Su, 2015: 6)

şeklindeki sözleriyle edebiyatın değiştirici ve dönüştürücü yönüne, edebiyat dilinin gücüne dikkat çeker.

Edebiyat-siyaset ilişkisine de değinen Hüseyin Su, edebiyatın doğası gereği kendi dilini kullanmasının daha doğru olacağını söyler. Politik veya siyasi bir dil tercih eden sanatçıların her zaman unutulmaya mahkûm olduğunu vurgulayan Su, sanatsal dilin gerekliliğin öneminde dikkat çeker. Edebiyatın ya da sanatın, gücünü kendisinden, yarattığı ürünlerden almasının önemini dile getirirken aynı zamanda hiçbir sanatçının ya da yazarın egemen güce yaslanamaması gerekliliğini özellikle vurgular:

“Edebiyat, sanat; gerçekten edebiyat ve sanatsa doğası gereği zaten zulme de zulmün kaynağı olan güce de karşıdır. Ayrıca yapay, ek bir konum almasına gerek

yoktur. Almak istese bile doğruyu dile getirmekten başka ne yapabilir? Kılıç mı kuşanacak, iktidara mı gelecek? Edebiyata ve sanata, tabiatının kaldıramayacağı bir yük yüklemek doğru değildir. Güce yaslanan edebiyatçılar, sanatçılar her zaman olmuştur, bundan sonra da olacaktır mutlaka. Böyle davranmakla hem kendilerine hem kalemlerine kıymışlardır bunlar.” (Su, 2015: 62)

Bir sanatçının, sanatsal gaye taşımadan, yarattığı ürünü dönemin gücü ya da iktidarının hizmetine sunması ya da onun sözcülüğünü yapması onu sanatçıdan çok tetikçi durumuna düşüreceğini dile getiren Hüseyin Su, bu şekilde oluşturulan ortamın edebi ortamdan çok tetikçi edebiyat olacağını ve özellikle Tanzimat ile başlayan, Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı’yla had safhaya oluşan ortamın böyle bir ortam olduğunu söyler. (Su, 2014b: 190)

Hüseyin Su, edebiyat dönemlerinin siyasal birtakım olayların ya da inançların dikkate alınarak adlandırılmasına, bölünmesine de karşı çıkar. Su, bir yazarın siyasî kimliği ya da inancından dolayı belli bir grubun içinde gösterilmesinin doğru olmayacağını;

“İnançlar ve siyasal düşünceler çerçevesinde bir edebiyat adlandırmasının yanlış olacağını düşünüyorum. Bir yazarın inancı ve siyasal düşüncesi, o yazarı ait olduğu coğrafyanın ve ulusun edebiyat ve düşünce kategorisinin dışına düşüremez. Bu tür yaklaşımlara, görmezden gelmelere hatta yok saymalara yıllardır tanık oluyoruz. Bunların doğru olmadığını, hatta körleştirici, yoksullaştırıcı yaklaşımlar olduğunu söylemek istiyorum.” (Su, 2015b: 217)

sözleriyle ortaya koyar ve sanat eserinin ya da yazarının değerlendirilmesinde ölçütün sanatçının siyasî düşüncesi ya da inancı değil verdiği sanat eserinin niteliği olmalı düşüncesini ileri sürer. Bu bağlamda bir sanat eserinin kendi mecrası dışında bir değerlendirmeye tabii tutulmasını yanlış bulur.

Hüseyin Su’nun edebiyat noktasında fikirlerini ortaya koyduğu bir diğer başlık da edebi türlerdir. Edebiyat alanında birçok türde eser veren Hüseyin Su, edebi türlerin imkânlarından her sanatçının yararlanması gerekliliğini dile getirir. Yazarların bir türle kendilerini sınırlandırmamaları gerektiğini söyleye. Öykülerini yazarken özellikle şiir türünün imkânlarından hem biçimsel hem de dilsel açıdan yararlanır. Bütün türlere eşit mesafede duran yazarın edebi türler arasındaki geçişkenlik hakkındaki şu sözleri önemlidir:

“Yazarların edebiyat türleri arasında yarıştırmayı yapmasını çok doğru bulmuyorum. Okuyucu yapabilir ama yazar, yazarken hem de beslenme açısından okurken bütün edebî türlere karşı açık olmalı. Değilse kendisini sınırlar. Öykü ve roman yazarlarının iyi bir şiir okuru, şairlerin de iyi bir öykü ve roman okuru olması yazdıklarını zenginleştirecektir.” (Su, 2015)

Bu sözlerle o, bir yazarın bütün türlerde eser verebileceğini dile getirir ve bu durumun onun asıl yazdığı tür aleyhine işlemeyeceğini ifade eder.

Kendisinde bulunan malzemenin ya da okudukları neticesinde kendisinde birikenlerin birer öykülük olduğunu ifade eden ve bu yüzden öyküye yöneldiğini dile getiren Hüseyin Su, kendisini bir öykü yazarı olarak tanımlar. Kendisiyle yaptığımız birkaç söyleşide diğer türlerde de eserler vermesine rağmen kendisini tanımlarken ilk önce öykü yazarı sonra diğerleri şeklinde bir tanımlamaya gider ve kendisini öyküyü yazamaya sevk eden durumlar hakkında da şu ifadeleri kullanır:

“Yaratılış bilgisi bize bir tahkiye ile bildirilir ve anlatılır. ‘Öykü ilk biçimdir’ sözü de bu bağlamda düşünülmüş ve söylenmiş olmalı sanki. Bizdeki ‘yazı’ imgesi, bu yaratılış tahkiyesinin başlamasından, uzayıp çoğalmasından da öncedir. ‘Levh u kalem’ kavramının yaratılış tahkiyesinin ‘içhikâyesi’ni oluşturduğunu ve insanın öykü hafızasına, ilk insandan son insana kadar bir süreklilik kazandırdığını göz ardı etmemek gerekiyor. Öykü hafızamızın süreğenliği, beşerin öyküleme zekâsıyla teknik ve dil imkânlarını zenginleştirerek devam ediyor bütün zamanlarda. Niçin öykü? Çünkü Âdem’in, Havva’nın Hâbil’in Kâbil’in izini sürüyoruz da onun için öykü.” (Su, 2005: 283)

Hüseyin Su, birkaç defa roman yazma denemesinde bulunsa da daha sonra bundan vazgeçer. Roman ve öykünün birbirinden farklı iki tür olduğunu dile getiren yazar; öykünün, roman için bir sıçrama tahtası olarak kullanılmasına karşı çıkar. Ona göre bir eserin uzunluğu ya da kısalığı onun öykü ya da roman olup olmayacağını belirleyecek bir ölçüt değildir. O, her türün kendine has özelliklerinin, sınırlarının olduğunu ifade eder ve türleri değerlendirirken onlara kendilerine has özelliklerinden hareketle yaklaşmak gerektiğini söyler. Romanı büyük bir şantiye alanına benzeten Hüseyin Su, romandan uzak durma gerekçelerini de şu şekilde açıklar:

“Roman her şeyden önce farklı bir ‘yazarlık hayatını gerektiriyor. Birçok şehirdeki, hatta ülkedeki şantiyelerin hepsini birden idare eden bir müteahhidin bürosundaki trafiğin içinde buluyorsunuz kendinizi; tarih, felsefe, din, kültür, sanat... her biri bir şantiyeniz sizin. Bunları, romanın önemine atfen söylemiyorum. Bana böyle görünüyor. Roman üzerinde düşünürken ve konuşurken; ‘...roman dediğimiz şey biçimsiz koskoca bir kara parçasıdır...’ sözünü hatırlarım hep. İşte burada durup da bakınca roman yazma hakkıma hayat tarafından ipotek konulduğunu görüyor ve düşünüyorum. Hayıflanıyorum elbette buna. Bu bir savunma ya da yakınma değil; tespit! İpotegi kaldırmaya çalışıyorum. Roman, okurundan olduğu kadarının çok fazlası bir çabayı ve donanımı yazardan istiyor elbette. Memur hayatının kaldırmayacağı bir iş roman yazarlığı.” (Su, 2005: 282)

2.1.3.4. Dil

Hüseyin Su, hem yazar hem editör hem de Türk dili ve edebiyatı öğretmeni olmanın verdiği bir hassasiyetle dil konusuna eğilir. O, Türkçeyi her zaman düzgün kullanmanın gerekliliğine inanan ve bunu da verdiği tüm eserlerde uygulayan bir yazardır. İlk başlarda *Edebiyat*'ın ve Nuri Pakdil'in etkisiyle öykülerinde öztürkçeci bir tutum benimseyen yazar, zamanla bu durumdan sıyrılarak kendine has bir üslup geliştirir.

Dilin doğal gelişimi içerisinde değişmesi gerekliliğine inanan yazar, kimi zaman politik, kimi zaman ideolojik amaçlarla dile yapılan müdahaleleri çoğu yazısında sert bir dille eleştirir ve bununla birlikte imlâ açısından yapılan yanlış uygulamalara dikkat çeker. *Bir Yağmur Türküsü* adlı deneme kitabında “*Şapka ve Şapka*” başlıklı yazısında şu bölüm bu yönüyle dikkat çekicidir:

“Türkçe'nin imlâsı ile en çok oynanan dillerden biri olduğunu belirtmeye gerek yoktur. Bütün bunların nedeni de bilimsel değil siyasal, hatta en keskin anlamıyla ideolojik; en hafif tanımıyla da ‘politik ve partizanca’dır. TDK'nin ‘Gözden geçirilmiş yeni baskı’ ‘Genişletilmiş ve gözden geçirilmiş yeni baskı kaydıyla’ 1988,1993 ve 1996 yıllarında yayımladığı İmlâ Kılavuzlarının son üç baskısında da bir imlâ birliği, hatta imlâ birliğini amaçlayan çaba aramak boşuna.” (Su, 2015a: 114)

Hüseyin Su, TDK'yi bu şekilde eleştirdikten sonra yazının devamında özellikle yazarların yazılarını kaleme alırken dilbilgisi noktasında gerekli hassasiyeti göstermediklerini dile getirir: “Herhangi bir dergide yazan yazarların yazılarında da aynı durumla karşılaşyoruz. Bir dergide, bir yazarın bütün kitaplarında, yazılarında dil ve imlâ birliği olması gerekmez mi? ‘Birkaç’ ayrı yazılsa ne olur birleşik yazılsa ne olur? ‘Hâl, rüzgâr...’ gibi sözcüklere (ˆ) işareti konsa ne olur, konmasa ne olur? diyemeyiz, dememeliyiz.” (Su, 2015a: 115)

Daha önce de ifade edildiği üzere Hüseyin Su, yazarlığın ve edebiyat öğretmeni olmanın verdiği dikkatle öykülerini kaleme alırken Türkçeyi düzgün kullanmaya gayret eder, standart (ölçünlü) yazı dilinden yana tavır koyar, öykülerinde mahallî söyleyişlere, yerel birtakım kullanımlara, ağız ve şive gibi unsurlara itibar etmez, öykülerindeki kişilerini konuştururken şive ve ağız özelliklerinden, taklitlerden kaçınır. Kendisiyle yapılan bir söyleşide şive ve ağız özelliklerinin edebi metinlerde kullanılmasının doğru olmadığını ve bu durumun eserin geleceğe kalma noktasında esere dezavantajlar yaşattığını ifade eder:

“Edebiyat dilinin şiveye dayalı olmasını çok doğru bulmuyorum. Bunu yapan ve kahramanlarını yörelerinin işleviyle, ağızlarıyla konuşuran sayısız yazar var. Belki gereklidir, bilemiyorum. Bana böyle bir anlatım sanki taklitmiş gibi geliyor. Köy romanları, öyküleri ve tiyatro eserleri, hatta şiirleri bile böyle bir dille yazıldı, bu da uzun bir süre siyasal, sosyal, toplumsal bir gerçekçilik adına yapıldı, çok da ilgi gördü. Ne ki gelip geçti; sel gitti, kum kaldı; o eserler de, dilleri de unutuldu ve asıl Türkçe ile yazılan eserler hâlâ yaşıyor. O insanlar böyle konuşuyor, deyip geçemeyiz; biz o insanları edebiyat metinleriyle anlatıyorsak eğer, yüzyıllar içinde oluşmuş, halkın duyarlılığını sindirmiş bir Türkçe ile yazmamız gerekir.” (Su, 2017)

Hüseyin Su, dili sadece gramer kuralları olan, sözcüklerden oluşan ve iletişimi sağlayan bir sistem olarak görmez, dile tarihi bir misyon yükler. Ona göre göre dil; bir halkın geçmişten bugüne kadar getirdiği binlerce yıllık tarihinin bir ürünüdür. Bir halkın kültürüdür, yaşam tarzıdır, ortaya koyduğu her şeydir.

“Edebiyat ve sanat metinlerinin aslî unsuru olan dil, sadece sözcüklerden ibaret değildir; ait olduğu halkın yüzlerce, binlerce yıllık hayat deneyiminin ve estetiğinin imbiğinden geçirilip damıtılarak oluşmuş nâtıkasıdır.² Biz bu nâtıkının yalnızca sözcüklerden, dilbilgisi ve imlâ kurallarından ibaret olmadığını elbette biliriz. Bu nedenle adına dil değimiz bu oluşum yalnızca edebiyat değil, bir halkın hayatı, bütünüyle varlığı, yaratılışı algılayışını ve hissedişini de belirler ya da bu hissedişin, algılayışın sözcükler hâlinde ete kemiğe bürünmesinden, yazı ve söz olarak somut hâle gelmesinden, sanat hâlinde tezahür etmesinden ibarettir.” (Su, 2016: 30)

Hüseyin Su, bir milletin tarihinden, kültüründen beslenen ve kaç bin yıllık geçmişine dayanan dilin aynı zamanda o milletin sanatında ve edebiyatında da belirleyici en önemli unsur olduğunu belirtir. Dil, bir toplumun kültürel hafızasıdır sözleriyle dile sözcüklerden daha fazla anlam yükleyen Su, dil ve kültürü eşdeğer görür. Daha önce de ifade edildiği üzere ona göre dil, sadece alfabe ya da sembollerden meydana gelen bir sistem değil, bir milletin yaşam biçimi, kültürel kodları, bir anlamda belleğidir:

“Dilin kendisini, ürettiği kültür, sanat ve edebiyat birikimini yenileyiciliğinin önünü uzun zaman aralıkları ve tarihsel uzaklıklar bütünüyle alamaz; ortadan kaldıramaz. Dil dediğimizde bunlarla simge hâline gelip dolaşıma girmesine karşın, sadece sözcüklerden ve ulusal bir alfabeden söz etmeyiz; toplumsal bütünlük oluşturan bir hafızadan söz ederiz. Aynı zamanda dil, bir toplumun ortak duyarlılığı ve ortak bir hayat algısıdır. Bütün bu yapıyla birlikte, dünyanın her yerinde, her coğrafyada tarihsel ve toplumsal yapıya derinlemesine nüfuz eder...” (Su, 2015: 56)

Hüseyin Su, her edebi türün kendine has bir dil geliştirdiğini söyler. Genelde edebiyat dili özelde ise şiir dili, öykü dili, bilim dili, din dili gibi dilin farklı kollara ayrıldığını söyleyen Su, yazar hangi türü seçerse o türün dil özellikleriyle yazması, konuşması gerektiğini ifade eder:

²Nâtıka: (Ar.) 1.Söz söyleyebilme veya konuşabilme gücü, becerisi. 2.Kusursuz, düzgün ve güzel söz söyleme becerisi. Osmanlı-Türkçe Sözlüğü, Parlatur İsmail, s.1268, Ankara, Yargı Yayınevi, 2011

“Genel olarak edebiyat dili, özel olarak da öykü dili, şiir dili, tiyatro dili, eleştiri dili... gibi ayrımlardan söz edebiliriz. Bu dillerden birini seçtiğimizde, onun bize sağladığı söz imkânına razı olmamız gerekir. Din diliyle, bilim diliyle söylenecek bir anlamı/mesajı öykü veya şiir diliyle söylemeye teşebbüs etmemeliyiz. Bu bir yanılıdır; hem anlama/mesaja hem de dile yazık olur.” (Su, 2017: 46)

Bu bağlamda her edebi türün kendine özgü dilinin olduğunu ve bu dillerin kesin sınırlarla birbirinden ayrıldığını ifade eder. Onun üslûp konusundaki düşünceleri de dil hakkındaki düşünceleriyle paralellik gösterir. Ona göre üslûp da tıpkı dil gibi belli başlı formlardan ya da sözcüklerin dizilişinden ibaret olmayıp bir yazarın kişiliğini yansıtan bir anlamda onun kimliği konumundadır. Bu konuda *Keşke* dergisinde kendisiyle yapılan söyleşide şunları aktarır:

“...Üslûp, aynen dil konusunda olduğu gibi sözcük dizilişinden, söyleyiş biçiminden vs. ibaret de değildir. Dilin olduğu gibi üslûbun da ‘natika’ ile doğrudan ilgili olduğunu düşünüyorum. Elbette bir yazarın, yazarın sanatçının eserine bakınca form açısından kendisine özgü birtakım özellikler görürüz ve bu eser filanca yazarındır, deriz. Bu durum, bir sanatçı açısından çok önemli bir husustur ve her sanatçının da bu ayırıcı kazanıma sahip olması ve eserlerinde göstermesi gerekir.” (Su, 2015: 33)

2.1.3.5. Aydın

Aydınlık, aydınlanma gibi temel kavramlardan hareketle ortaya çıkan aydın kavramı, günümüzde özellikle entelektüel kavramıyla eşdeğer bir şekilde kullanılır. Fikir ve zekâ çalışmaları ağır basan kişi olarak tanımlayabileceğimiz aydın kavramı için “1. Işık alan, ışıklı, aydınlık. 2. Kültürlü, okumuş, görgülü, ileri düşünceli, münevver, entelektüel. 3. Kolayca anlaşılacak kadar açık, vazih.” (Büyük Türkçe Sözlük, 2011: 201-202) gibi tanımlamalar yapılır. Osmanlı Türkçesi Sözlüğü’nde de aydın kavramı için “1. Aydınlik olan. 2. Aylı (gece) mukmir. 3. Işıklı, ziya, Ruşen. 4. Apaçık, âşikâr.” (Parlatır, 2011: 127) gibi karşılıklar kullanılır Kendi kendini sürekli aşabilen, kendini geliştirebilen, kalem oynatabilen, toplumu fikirleriyle şekillendirebilen kişi olarak da tanımlanabilecek aydın kavramı noktasında Hüseyin Su, farklı dönemlerde kendisiyle yapılan söyleşilerde düşüncelerini beyan eder. Hüseyin Su’ya göre aydın olmak sadece okumak ve yazmakla alakalı bir durum değildir. Ona göre aydın olmak için sadece kültürlü olmak da yetmez. Aydın olmak bunlarla birlikte ayrı bir duruş da gerektirir:

“Bizim gibi dışarıklı kavramlarla konuşmayı pek seven toplumlarda, bir üniversite bitiren ortalama okura, gazeteciye hatta gazete okuruna akademisyene, yurtdışı görmüş eli ayağı düzgün birine de aydın, entelektüel, yazar, sanatçı... denmesi çok makbul ve taltif edici bir şey sanılıyor. Elbette aydın, entelektüel, sanatçı, yazar... olmanın eğitile, okumakla, yazmakla ve bazı mesleklerle bir ilişkisi vardır; hatta bazen kaçınılmaz olarak böyledir de... Fakat hiçbir ilişkisi olmayabilir de... Bu sıfatlara

sahip olmak bir erdem olduğu gibi sahip olmadan da erdemli bir birey olmak mümkündür.” (Su, 2015: 60)

Hüseyin Su, *Bir Yağmur Türküsü* adlı deneme kitabında *Deccalı Yardıma Çağırın Aydın* adlı başlıklı yazısında Enis Batur’un aydın kavramı için yaptığı tanıma atıfta bulunarak aydında olması gereken özellikleri iki grupta toplar: Bunlardan birincisi, karşısında ve farklı düşüncede olanlara saygılı olmak bir ikincisi de zılgıtlı, şamatayla ‘söylerim ha’cı dil ve tavırla susturmamaya çalışmamak, kınayıcı bir tutum içinde olmamak. Aydınlar da olması gereken özellikleri bu şekilde sıraladıktan sonra bu özelliklerin hiçbirinin aydınlarımızda olmadığını da sözlerine ekler. (Su, 2015a: 84)

2.1.3.6. Gelenek

Bir toplumun kültürel hafızası, tarihsel geçmişi ve geçmişten bugüne kadar yapıp ettiklerinin bir toplamı olarak tanımlanabilen gelenek kavramı için TDK; “Bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen, yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar, anane, tradisyon.” (Türkçe Sözlük, 2011: 920) gibi karşılıklar kullanır.

Bir toplumun, milletin yaşam biçiminden diline, tarihinden kültürüne kadar yapıp ettiklerini içeren ve geniş bir perspektife sahip olan gelenek, zaman zaman olumsuz anlamlarda kullanılsa da geleceğin inşası için önemli bir kavramdır. Bu noktada Hüseyin Su, geleneğin memesinden beslenmeyen bir geleceğin sağlam bir zemine inşa edilmeyeceğini dile getirir.

Gelenek, sadece kültürel unsurların bir birikimi, örf ve adetlerin bir toplamı değil, kimi kaynaklara göre aynı zamanda dinî bir buyruktur. Bu şekilde düşünen kişiler, geleneğin özellikle dinsel boyutuna dikkat çekerler. “Bütün yönleriyle gelenek, Saint Augustine’nin söylediği gibi ‘mahlûk olmayan, şu anda geçmişte olduğu gibi olan ve gelecekte de aynı kalacak olan irfan’ın (Hakk’ın, Hakikatt’in, İlâhi Aklın, Külli Aklın, Allah’ın ilminin) açık ve net ifadesi olarak telâki edilebilir.” (Augustine’dan aktaran Livingston, 1998: 29)

Hüseyin Su da yukarıdaki düşünceye paralel bir şekilde geleneği; *ilk insandan son insana kadar devam edecek vahyî bir ilik bağı* durumuna benzetir. Ona göre yeni veya yenilik geleneğin alternatifi veya karşıtı değildir. Gelenek, tamamen tarihsel köklere dayanan ve ontolojik açıdan bir toplumun var oluşunu ortaya koyan önemli bir unsurdur. Geleneğe tamamen bu pencereden bakan yazar geleneğin bir kültür enkazı ya

da din olmadığını ifade ettikten sonra kültürleri, tarihleri, yaşadığımız çağları birbirine eklemeyen ir bağ olarak değerlendirir. Geleneğin geleceğe taşıyan bir işlevinin olduğunu dile getiren yazar bı bağlamda gelenek hem geçmişi hem de geleceği içeren ir özelliğe sahip olduğunu söyler. (Su, kişisel iletişim, 12.06.2017) Yazarın bu düşüncelerinden de anlaşılacağı üzere gelenek, olumsuz bir kavram olmadığı gibi, geçmişin bir enkazı da değildir. Geleneğin, geleceğin inşası için önemli olduğunu ve bunu görmezden gelen bir geleceğin sağlam temeller üzerine kurulamayacağını dile getiren Hüseyin Su, geçmişin ve geleceğin şimdinin potasında eritilerek ve birbirine eklenilerek başarılı bir geleceğin inşasının söz konusu olacağını ifade eder.

Hüseyin Su, kendisini hiçbir zaman gelenekçi bir yazar ya da kişi olarak tanımlamaz ve kendisini bu şekilde tanımlayanlara da karşı çıkar: “Ben geleneksel ve muhafazakâr bir yazar ve insan değilim... Bir Müslüman, geleneksel ve muhafazakâr bir insan mıdır? İslam, geleneksel ve muhafazakâr bir din ve inanç mıdır? Bence her iki sorunun cevabı da kesinlikle hayır olmalıdır. Her dem yeni olan bir din ve inanç nasıl geleneksel ve muhafazakâr olabilir? Mümkün mü bu?” (Su, 2015b: 388-389) sözleriyle gelenek kavramının genel geçer kullanımına karşı çıkar ve onu yenilikle, ilerlemeyle eşdeğer tutar.

2.1.4. Edebiyat Dergisi Yılları

Şubat 1969’da ilk sayısını çıkaran *Edebiyat* dergisi bir anlamda Mehmet Akif Ersoy’un çıkardığı *Sırat-ı Müstakim*, *Sebilürreşad*; Necip Fazıl Kısakürek’in çıkardığı *Büyük Doğu* ve Nurettin Topçu Hareketi’nin bir devamı sayılır. *Diriliş*’in kapanmasıyla birlikte İslamî çevrelerin yazı yayımlayabileceği herhangi bir ortam kalmaz. Edebiyattaki bu boşluğu doldurmak üzere Nuri Pakdil öncülüğünde bir derginin kurulması fikri gündeme gelir. Bu fikir öncelikle Fethi Gemuhluoğlu’ndan gelir. Fethi Gemuhluoğlu, Nuri Pakdil’e yazdığı bir mektupta;

“Gönlüm hep sizlerle meşgul. Sen, Sezai, Çavuşoğlu ve Yücel. Sonra henüz tanımadığım fakat kendilerinden çok umutlu olduğum Erdem Bayazıt, Rasim Özdenören, Bahattin Karakoç gibi büyük nefesli gençler. Siz neden bir araya gelmeyesiniz. Bütün imanınız ve artistik çabanızla niye aynı safı tutmayasınız. Bana yazmıyorsun. Yazsan daha kolay anlaşacağız.” (Öz, 2015)

ifade ettiği sözlerle özellikle bir araya gelinmesini ve bu yolla bir şeyler üretilmesini ister. Fethi Gemuhluoğlu, özellikle geleneksel hassasiyetleri, manevi kimliği ön plana çıkaran sanatçıların bir araya gelmesini ister. Nuri Pakdil, İstanbul’da bulunduğu 1964

yılında, o tarihte yurtdışında bulunan Gemuhluoğlu'ndan aldığı bir mektubu anarak, “Edebiyat dergisinin tohumu belki de 1964’lerde düşmüştü yüreğime” (<http://www.edebiyatdergisi.com/dergi/>) diyerek *Edebiyat*’ın çıkışını bu olayla ilişkilendirir.

Edebiyat, *Diriliş*’in yarattığı boşluğu doldurmak üzere kurulmuş bir dergidir. Sezai Karakoç tarafından çıkarılan *Diriliş*, yayın hayatına bir süre ara verir. Bu bağlamda Nuri Pakdil, *Diriliş*’in bir daha çıkıp çıkmayacağı noktasında Sezai Karakoç ile görüşür. Sezai Karakoç’tan bir süre daha derginin çıkmayacağı bilgisini aldıktan sonra *Edebiyat*’ı çıkarmaya karar verir. Sezai Karakoç’tan da yazı isteyen Nuri Pakdil’in bu isteğine Sezai Karakoç, olumlu yanıt vermez. Bu olaydan sonra dergiyi çıkarma fikri daha da güçlenir. (Harmancı, 2015: 39) 1964 yılında Fethi Gemuhluoğlu’nun mektubuyla yeşeren *Edebiyat* fikri, 1969 yılının Şubat ayında hayata geçer. Ancak Sezai Karakoç, *Diriliş*’i tekrar çıkarmaya başlar. Böylelikle hem *Diriliş* hem de *Edebiyat* aynı anda yayımlanır.

Edebiyat’ın ismi noktasından uzun süren tartışmalar gerçekleşir. Rasim Özdenören ilk önce *Mavera* ismini önerir. Nuri Pakdil, bu ismi eski bulur. Nuri Pakdil ise *Gökçeyazın* ismini öne sürer. Rasim Özdenören de bu ismi alışılmamış ve itici bulur. Daha sonra *Edebiyat* isminde karar kılınır. (Harmancı, 2015: 40) İsim babasının Mehmet Akif İnan olduğu (<http://www.mehmetakifinan.com/dergi-calismalari/>) *Edebiyat*, Pakdil önderliğinde çıkarılır. *Edebiyat*’ın kurucuları arasında, Akif İnan, Rasim Özdenören, Alâeddin Özdenören ve Erdem Beyazıt bulunur. Cahit Zarifoğlu o dönemlerde Ankara’da olmadığından bu grup içinde yer almaz.

Nuri Pakdil *Edebiyat*’tan önce –lise yıllarında çıkardığı *Hamle* hariç- herhangi bir derginin yazar kadrosunda bulunmaz ve hiçbir dergiyle adı anılmaz. Nuri Pakdil’e göre bir yazarın ne yazdığı kadar nerede yazdığı da önemlidir. Pakdil, bir yazarın herhangi bir dergide yazı yazarken yazarın sanatıyla, dünya görüşüyle o dergi arasında mutlaka bir ilik bağının olması gerektiğini ifade eder. Uzun yıllar Nuri Pakdil’in en yakınında bulunan birkaç kişiden biri olan Hüseyin Su, bu durumu şu sözlerle açıklar:

“Çünkü Nuri Pakdil, hiçbir zaman inancının temel bağlamından ayrı düşünmediği eylem, edebiyat eylemi tarzına, anlayışına, düşüncelerine, yaşama ve yazı üslûbuna, yöntemine son derece dikkat eder ve hatta yazıyı, nasıl yaşadığından, ne yazdığından, nerede yazdığından ayrı düşünmez ve görmez. Sözü, rasgeldiği her taşın başına çıkıp söylemez. Çağrıldığı her kürsüde konuşmaz. Her kalemle her kâğıda yazmayı ilkel, duruş ve tavır sahibi bir yazar için doğru bulmaz. Ona göre kalemin de

kâğıdın da sözün ve yazının da gözetilmesi gereken bir hakkı vardır yazarın üzerinde. Kendi kurgusunu en doğru biçimde ifade edebileceğine, paradigmasını bütünüyle ve sağlıklı bir şekilde yansıtabileceğine inandığı, bundan da kesinlikle emin olduğu yazınsal eylem kaidesini kuruncaya dek, tam anlamıyla doğru bulmadığı, düşünce ve inanç titizliğini gereğince gözetmediğine kani olduğu başka birtakım ölçülerin ve düşünsel ilkelerin belirleyici olduğu yerlerde söz almaz; yazmaz ve konuşmaz. Bu nedenle de ancak bir yazar kimliğiyle, yazınsal, düşünsel manifestosuyla bizzat seçtiği ve eylem olarak başlattığı Edebiyat dergisinde söz alır; elinde kâğıdı ve kalemle âdetâ söz alanına çıkar. Pakdil'in Edebiyat eylemi işte bu şekilde başlar.” (Su, 2013: 199)

Edebiyat, Tanzimat Fermanı ile birlikte başlayan Batılılaşmaya ve yerlilikten uzaklaşma düşüncesine bir karşı duruş olarak ortaya çıkar. Özellikle 1950'li yıllardan sonra Batılı sanatçıları örnek alarak eser veren yerli sanatçıları eleştiren Nuri Pakdil, yerli bir edebiyat oluşturma gayreti içinde olur. *Edebiyat* da bu anlamda kendisiyle aynı şeyleri düşünen yazarların bir araya geldiği bir dergiden daha çok bir ocak görevini üstlenir. Batıcılığa karşı yerliliği savunan, ümmet bilincini önceleyen ve manevî değerlere eğilen bir anlayışın eyleme dönüştüğü bir hareket noktası olur. Bu durumla ilgili Nuri Pakdil 2015 yılında kendisiyle yapılan bir söyleşide *Edebiyat*'ın kuruluş amacını Tanzimat ile başlayan ve sonraki süreçlerde şiddetlenen ve toplumun her kesimine -topluma rağmen- yayılan Batıcı bir anlayış, bununla birlikte doğan edebiyat ve sanat ortamının ortaya çıkmasına bir karşı duruş olarak açıklar. Nuri Pakdil'e göre Batı'ya hayran olan sanatçıların verdiği eserlerle toplumu esir alan Batılılaşma ve bununla birlikte baş gösteren yabancılaşma nasıl ki edebiyatla gelip toplumun gündemine oturmuşsa yine edebiyat denilen silahla ülkeden çıkarılır. Nuri Pakdil amaçlarını; toplumsal alanda her türlü sömürüye karşı edebiyatı kullanarak savaşmak, yine edebiyatı kullanarak bilinçli bir toplum oluşturmak, ezen sınıfı ezmek için yazmak, yerli kaynaklara dönmek suretiyle yeni bir edebiyat ortamı oluşturmak şeklinde sıralar:

“Bir ulusu olumlu ya da olumsuz yönde oluşturan gücün o ulusun edebiyatı olduğuna; bilinçli bir oluşum için en çok sanata, edebiyata gereksinim olduğuna inanıyorduk. İnanıklarımızı yazıyorduk. Yazdıklarımıza inanıyorduk. Hepimiz, her şeyimizle ortaya konulan her ürünümüzle özdeşleşiyorduk. Biz sanatın, edebiyatın işlevinin, tüm sömürülere karşı durmak olduğunu söylüyorduk. ‘Yazı, ezen sınıfı ezmek için yazılır.’ diyorduk. Savaşım için yoğun direnç gerektiğini, bu direncin de sanatın, edebiyatın özünde var olduğunu söylüyorduk.” (Pakdil, 2015)

Bir başka deyişle *Edebiyat*, sanat ve edebiyat alanında baş gösteren Batı kökenli sömürüye karşı bir duruşun adı olur.

Nuri Pakdil, yine *Biat I* adlı eserinde *Edebiyat*'ın kuruluş felsefesi hakkında şunları dile getirir:

“Edebiyat dergisinde yazan arkadaşlar, uygarlığımızı canlandırma gereğinin bilinci içinde yazıyorlar. Bu çalışmalar geriye dönüş değil; aksine çağı, geleceği uygarlık yaklaşımıyla saptama, yorumlama ve ulusumuzun konumunu belirleme eylemidir. Çağdaş Türk edebiyatı, yerli düşüncenin kaynaklarına yönelinmeden özgün eserler koyamamıştır ortaya. Son elli yılın özgün eserleri, yerli düşünceyle canlı bir alış verişe giren sanatçıların eserleridir. Mehmet Akif İnan’ın denemeleri, şiirleri; Rasim Özdenören’in hikâyeleri, denemeleri; Erdem Bayazıt’ın şiirleri, benim yazdıklarım; arkadaşlarımızın şiirleri, hikâyeleri, denemeleri; yani Edebiyat dergisi bütüncük, bu yaklaşım içinde değerlendirilmelidir. Birbirimize ters düşme yok, bütünleme vardır birbirimizi.” (Pakdil, 2014a: 99-100)

Hüseyin Su, *Edebiyat* eyleminin ortak bir cephe olduğunu ifade eder. Hüseyin Su, Nuri Pakdil’in; “Birbirimize ters düşmek yok, bütünleme vardır birbirimizi.” sözlerine atıfta bulunarak: “Nuri Pakdil *Edebiyat* dergisiyle evrensel bir açıdan bakmaya ve görmeye çağırır. Bu hem *Edebiyat* dergisi için bir oluşum ilkesi hem de *Edebiyat* dergisiyle aynı düzlemde yayımlanan başka dergilere stratejik açıdan bir dikkat ve hedef çağrısıdır; bir cephe bilinci oluşturma çağrısıdır.” (Su, 2013: 200) sözleriyle derginin bir sanat çalışmasının ötesinde düşünsel anlamda ortak bir cephe ve evrensel ilkeleri olan bir eylem olduğunu söyler. Yüzünü tamamen Doğu’ya dönen, Ortadoğu ve Türk Cumhuriyetleri edebiyatına, bu coğrafyaların yazarlarına ve onların ürünlerine sayfalarında yer veren *Edebiyat*, tavrını yerli değerlerden yana koyar. Ayrıca dönemin kapitalist, Marksist ve faşist anlayışlarına karşı duran *Edebiyat*, hangi alanda olursa olsun her türlü sömürüye bir karşı çıkış olarak kendisini tanımlar.

Edebiyat’ı diğer dergilerden ayıran en dikkat çekici yanlardan biri de *Edebiyat*’ın dilidir. *Edebiyat*, özellikle arı bir Türkçe tercih eder ve sayfalarında öztürkçeci bir tutum gösterir. *Edebiyat*’ın ele aldığı konular, dünya görüşü ve savunduğu temel değerlerle taban tabana zıt olan dil tutumu beraberinde birçok tartışmaları da getirir. (Harmancı, 2015: 141). Cemal Şakar *Edebiyat*’ın diline dikkat çeker ve şunları ifade eder:

“İlk sayısı Şubat 1969’da çıkan *Edebiyat* dergisinin andığımız çizgiden farklı olarak ortaya koyduğu en belirgin yanı sanırım dil tercihidir. Bugün bile ifrata varmış sayılabilecek öztürkçeci tutumu, ilk sayısından itibaren tepki toplamıştı. Dil tartışmalarının alabildiğine politik bir düzeyde yapıldığı o günlerde, *Edebiyat*’ın dil tercihi bir yandan tepki toplarken diğer yandansa kafaları epey karıştırmıştı. Çünkü öztürkçecilik solculuğun göstergelerinden biri olarak kabul ediliyordu. Aslında Nuri Pakdil de dil tercihini tam da bu nedenle yapmıştı. Ona kadar gelen İslamcı çizgide sağcı, milliyetçi ve muhafazakâr bir söylem, özellikle Sezai Karakoç’un gayretleriyle önemli ölçüde savuşturulsa da bir kesimin bilinçaltında sürmeye devam ediyor ve bazı olaylar karşısında hemen gün yüzüne çıkabiliyordu. *Edebiyat*’ın dil tercihi, bu söylemden radikal bir kopuş anlamına geliyordu.” (Şakar, 2013: 333-334)

Edebiyat sadece Anadolu ile sınırlı kalmaz evrensel bir bilinçle özellikle de ümmet bilinciyle hareket ederek Ortadoğu ve Filistin özelinden tüm Müslüman coğrafyaların sanatçılarında da sayfalarında yer verir. Hem Nuri Pakdil'in küçükken annesinden dinlediği Cezayir hikâyeleri, hem de tarihteki büyük zulümlerin yaşandığı bir coğrafya olması Ortadoğu'nun *Edebiyat*'ta kendisine yer bulmasını sağlar.

Derginin gazete boyutunda yayımlandığı 1969 yılındaki ilk sayısı yani Birinci Dönem'i Ağustos-Aralık 1969 ayları için çıkan bir özel sayı ile (sayı:7-12) tamamlanır. Bu özel sayı, derginin kitap yayınlarının yakında başlayacağı müjdesini de verir. Birinci Dönem, 6 bağımsız sayıdan oluşur. Dergi, İkinci Dönemi'ne Mayıs 1970'te (sayı:12+1), boyutlarını küçültür fakat sayfa sayısını arttırarak girer. Nisan-Kasım 1970 ayları için çıkan bir özel sayı (12+7) bu dönemin son sayısı olur. Bu ikinci Dönem'de ancak 2 bağımsız sayı yayımlanır.

Bir yıl aradan sonra, Kasım 1971'de Üçüncü Dönem'ine başlayan derginin sayı numaraları 19+1 şeklinde devam eder. Temmuz-Eylül 1972 ayları için çıkan bir özel sayı ile (19+7, 8, 9) bu Üçüncü Dönem de tamamlanır. Üçüncü Dönem, 7 bağımsız sayıdan oluşur. Bu tarihten sonra *Edebiyat* beş ay yayımlanmaz.

Dergi, Dördüncü Dönemi'ne Nisan 1973'te girer. Bu dönemde sayı numaraları 1'den başlanarak yeniden verilmeye başlanmış ve 19 ayda 10 sayı çıkarılır. Yeni dönemde yeni kitaplar da yayımlanmaya devam edilir. Dördüncü Dönem'de üçü Nuri Pakdil'in (Biat, Umut, Harikalar Tablosu (Jacques Prévert'den çeviri)) olmak üzere 8 kitap yayımlanır.

Beşinci Dönemi'ne Şubat 1975'te, çıkışının yedinci yılında başlayan *Edebiyat*'ın sayı numaraları önce 1'den başlatılır, 25.sayıdan itibaren numaralandırma, önceki 72 aylık dönemde çıkan sayıların toplamına eklenerek 38+25 şeklinde verilir.

Edebiyat'ın Aralık 1984 sayısında (38+119) Nuri Pakdil'in kısa bir açıklaması yer alır. Bu açıklamada Nuri Pakdil; "Beşinci Dönem'in 11 ay boyunca hiç olmayan 'ara' aksama bu 1984 yılında tam dört kez olmuştur. Şimdi bu sayıyı *Edebiyat*'ın Mayıs 1984, Haziran 1984, Kasım 1984 ve Aralık 1984 sayılarının tümü için çıkarıyorum. İçinde bulunduğum koşullarda ancak böyle tamamlayabiliyorum 1984'ü" ifadelerini kullanır. Bu açıklama aslında *Edebiyat*'ın bir daha çıkarılamayacağını işaret eder. *Edebiyat* 1984 yılında bir daha hiç çıkmamak üzere yayım hayatına ara verir.

Hüseyin Su'nun İbrahim Çelik adıyla *Edebiyat* ile tanışması, daha önce de ifade edildiği gibi lise yıllarına kadar gider. Kendisiyle yapılan söyleşilerde İmam Hatip Okulundaki öğrencilik yıllarında takip ettiği dergileri sıralarken *Diriliş*, *Büyük Doğu* ile birlikte *Edebiyat*'ı da bu adlar arasında sıralar. Hüseyin Su, *Edebiyat*'ın bir okurundan çok onun başlattığı *eyleme* katılan ve düşünsel anlamda bu eylemin tam ortasında yer alan bir olarak ön plana çıkar.

Hem dili hem de ele aldığı konular açısından *Edebiyat*, Hüseyin Su'yu ilk anda adeta çarpar. Hatta o, *Edebiyat*'la karşılaşmasını düşünsel 'çarpılma' hâliyle açıklar. O dönemlerde *Edebiyat*'ı ilk kez Fabrikalar Sineması'nın çay bahçesinde Beşir Atalay'ın cebinde görür. Gazete biçiminde çıkan *Edebiyat*'ın başlığı, dizgisi, yazı puntosu onu şaşırtır ve derginin bu stili ona *Edebiyat*'ın bir gazete olduğunu düşündürür. Beşir Atalay'dan aldığı *Edebiyat*'ı o akşam baştan sona kadar okur ve derginin etkisinde kalır. Derginin özellikle onun beslendiği gelenekle aynı dili konuşan bir dergi olması, sayfalarında Filistin edebiyatına ait türlere yer vermesi ve özellikle derginin militan dili kendisini etkileyen temel noktalar olur. Çile Kitabevi'nden edindiği *Edebiyat*'a ait birkaç sayıyı daha okuyan Hüseyin Su, dergiye abone olur ve o dönemden itibaren *Edebiyat* ile başlayan bu yolculuk derginin kapanmasına kadar sürer.

Hüseyin Su, *Edebiyat*'la birlikte Nuri Pakdil'i ve onun düşünce dünyasını da yakından tanıma şansı yakalar. Nuri Pakdil'in entelektüel dili, muhalif tutumu, İslamiyet ile ilgili farklı görüşleri³, gelenek ve yerlilik bağlamında duruşu, ekonomiyle ilgili söyledikleri ve bütün bunların toplamı olan *klâs duruş* onu derinden etkiler. Bu etkilenme, onun *Edebiyat*'la olan bağına kuvvetlendirir ve daha önce de ifade edildiği üzere Hüseyin Su bir devrimci edayla kendisini edebiyat eyleminin ortasında bulur:

"İşte *Edebiyat* dergisiyle böyle başlayan bir ilişki vicahî görüşmelerle ilerledi. *Edebiyat* dergisindeki yazılanları, Nuri Pakdil'in özel sohbetleriyle temellendirip derinleştiriyor, bu bağlamda bağlanma bilinci etrafında arkadaşlarımızla bir sıkı düzen oluşturuyorduk. Edebiyat, hepimiz için bir dergiden çok fazla ve çok farklı bir şeydi. Özellikle Nuri Pakdil'in temellendirmesi, dinin Türkiye'deki en doğru ve tek yorumunun ancak *Edebiyat* dergisiyle yapıldığı yönündeydi. Benim ailemden ve İmam-Hatip Okulundan aldığım dinî, tasavvufî duyarlıkla birebir örtüşüyordu bu bakış açısı.

³Nuri Pakdil'in devrimcilik fikri genel olarak şu şekilde özetlenebilir: İslam dini kıyamete kadar sürecek sürekli devrim anlayışını öngörür. Yeryüzünde zulüm, haksızlık, adaletsizlik var olduğu sürece, bu zulmün, bu haksızlığın, bu adaletsizliğin kaynağı olan egemen güçlerin yok edilmesi için, Müslümanların devrimci mücadelesi de sürecektir. Kirli mülkiyete karşı, kara siyasaya karşı devrimci savaş kesintisiz sürecektir. Çünkü İslam dini bunu öngörmektedir. İslâm dini özgürlüktür, ileridir, devrimcidir, bağımsızdır; sömürünün her biçimine karşıdır, başta anamalcılığa karşıdır, başta yabancılaşmaya karşıdır İslâm öğretisi. İnsanın, yalnızca, 'emeğinin karşılığını yiyebileceğini' vurgular bu din.

Yani Edebiyat dergisinde yazılanlardan daha çok ‘arka plânına bakmak’ gerektiği kanaati benim ilişkiyi asıl belirleydi.” (Su, kişisel iletişim, 16.03.2017)

Hüseyin Su, uzun yıllar *Edebiyat*’ın ilkeli bir okuru, daha sonra da dergi kapanana kadar *Edebiyat* ilkelerinden taviz vermeyen hatta kapanmasından sonra da bu ilkelere sıkı sıkıya bağlı olan bir yazar olarak devam eder. *Edebiyat*’ın son dönemlerine denk gelen dergideki yazarlığı dört yıl sürer. Hüseyin Su, 1981 ila 1984 yılları arasında *Edebiyat*’ta öykü ve değinilerden oluşan birçok yazı yayımlar. 1984 yılının Aralık ayında da dergi son sayısını yayımlamasıyla birlikte onun dergideki yazarlık macerası da böylece sona erer.

Edebiyat’tan önce İbrahim Çelik olarak bilinen yazar *Edebiyat*’ta yazmaya başladıktan sonra Nuri Pakdil tarafından kendisine verilen müstear adla yazılar yayımlar ve dergi kapandıktan sonra da bu adı kullanmaya devam eder. Dergide adların tarihsel, kültürel, siyasal ve inanç bağlamında bir arka planının olduğunu söyleyen Hüseyin Su’ya göre Pakdil, *Edebiyat*’ta yazarları resmi adlarıyla değil kendisinin verdiği adlarla çağırır. Bu bağlamda müstear adın kod adla eşdeğer olarak görülmesi gerektiğini söyler. (Harmancı, 2015: 46) Özellikle “Ateş” ve “Meşhed” öyküleriyle paralel bir şekilde gelişen ve bu öyküleri getirdikten sonra kendisine verilen müstear ad alma hikâyesine dair şu ifadeleri kullanır:

“Müstear ad kullanma, edebiyat dünyasında yeni bir şey değil kuşkusuz. Kimi yazar, gerçek adını bir yazar adı olarak kendisine yakıştırmadığı, kimileri gizlenmek zorunda olduğu için, kimileri de başka başka nedenlerle müstear ad kullanır, takma adla yazarlar. Benim müstearımın nedeni, bu nedenlerden hiçbirisi değil. Hatta gerçek adımla gazetelerin kültür sanat sayfalarında birkaç değini de yazdım. Yazar adımlı (Hüseyin Su’yu) Nuri Pakdil koydu. 1980’li yıllarda *Edebiyat* dergisinde yazan her arkadaşım birkaç tane müstear adı vardı. Çoğu arkadaşınsa zaten sürekli yazdıkları imzaları da asıl adları değildi. Benden sürekli yazı istiyordu Nuri Pakdil. Bir iki kez ihmal ettim ama sonunda yazmak ve kendisine götürmek zorunda kaldım. Yazılarımı (iki öykü, bir deneme) aldıktan sonra kulağıma eğilip; ‘Beyefendi adınız, Hüseyin Su’dur.’ dedi. İlk önce ne olduğunu anlayamadım. Ama *Edebiyat* dergisinde yazı yazmanın ve yazınsal ilişkinin geleneğini iyi bildiğim için bir iki dakikalık şaşkınlıktan sonra durumu kavramıştım. Bana bir ad koymuştu. İtiraz etmek söz konusu bile olamazdı elbette. Dergi çıktığında, kendisine verdiğim iki öykümün; ‘Hüseyin Su’dan İki Öykü’ sunuşuyla yayımlandığını gördüm. En yakın arkadaşlarım bile ilk ayda Hüseyin Su’nun kim olduğunu bilmiyordu. Bana soranlar bile oluyordu bu yazar kimdir? diye. Uzun yıllar alışamadım bu duruma. *Edebiyat* dergisi çevresinde Hüseyin Su diye anılıyor ve çağrılıyordum. İki adı da kullanmak, ikisiyle de yazışmak durumundaydım. Sonraları bu durum yerleşti. Zorlukları oluyor tabii. Önceleri bir süre alışamadım, hatta neden başka bir adla yazdığımı kızdığım da oldu. Kitap da yayımlandıktan sonra dönüşü mümkün olmadı. Gerek de kalmadı; şimdilerde her iki adımlı da severek iki ayrı alanda rahatlıkla kullanıyorum.” (Su, 2015b: 235-236)

Edebiyat, maddî imkânsızlıklar içinde çıkarılan bir dergidir. Nuri Pakdil'in başlattığı bu hareket, bu eylem hiçbir zümreye, hiçbir oluşuma, hiçbir siyasi yapıya sırtını dayamaz. Nuri Pakdil bu durumu Kemal Çiçek'e gönderdiği 9 Temmuz 1984 tarihli mektubunda şu sözlerle açıklar:

“*Edebiyat* dergisi; ülkemiz özelinde ve yeryüzü genelinde; hiçbir kişiye, hiçbir zümreye, hiçbir kliğe, hiçbir örgüte, hiçbir kapitalist köpeğine, hiçbir gazeteye, hiçbir dergiye hiçbir basımevine, hiçbir eski ve yeni bürokrata, hiçbir eski ve yeni partiye, hiçbir uyuşturucu şeyh bozuntusuna, hiçbir bankaya, hiçbir şirkete, hiçbir teknokrata, hiçbir menfaat grubuna sırtını dayamıyor. *Edebiyat* dergisi; açık alınla, onurla, satılmamışlığın şerefiyle, kendi özgün ve lekesiz çizgisinde devinen bir olgudur. *Edebiyat* dergisi; sermayeye, mülkiyete, kâra sırtını dönmüş bir inanmışlığın adıdır; çünkü bu üç kavram (yani; mülkiyet, sermaye, kâr; ülkemiz özelinde çok kirli ve lekelidir.) insanı bugün esir almıştır.” (Pakdil, 2014b: 273)

Hiçbir ekonomik gücü olmadan yayım hayatını sürdürmeye çalışan *Edebiyat*'ı ayakta tutan güç ise “dayanışma”dır. Dayanışmaya yüklediği anlamı yine aynı mektupta Nuri Pakdil şu sözlerle açıklar: “*Edebiyat* dergisi bir kavrama güvenmektedir; bu da DAYANIŞMA⁴ kavramıdır. Dayanışma'ysa, sadakadan ve yardımdan farklıdır. Çünkü dayanışma yiğit bir kavramdır. İnsanı temelden sarsan bir kavramdır. Dayanışma, insanı, onurlu edimlere doğru, bir aşk fırtınasıyla kanatlandıran bir kavramdır.” (Pakdil, 2014: 273) Dayanışma parolasıyla Nuri Pakdil, *Edebiyat*'ın ayakta kalması için sürekli uyarılar yapar, Anadolu'nun her tarafında insanların bu dayanışmaya katılması için mektuplar yoluyla onlara çağrıda bulunur hem yazar hem de okuyuculardan derginin abone sayısının artırılması noktasında gerekli çalışmaların titizlikle yapılmasını salık verir. *Edebiyat* eylemi içinde yer alan Hüseyin Su, bu yıllarda Kütahya'nın Tavşanlı ilçesinde öğretmenlik yapar. O da bu noktada, yani *Edebiyat*'ın ayakta kalması noktasında yoğun çalışmalarda bulunur, derginin abone sayısının artırılması için çalışır. Bu durum o yıllarda Nuri Pakdil'in kendisine gönderdiği mektuplarda açık bir şekilde görülür:

“Sayın İbrahim Çelik,

EDEBİYAT'la dayanışma içinde olduğunuzu vurgulayan şimdiye değinki tüm bilinçli tavırlarınızdan, sorumluluk yüklü edimlerinizden, çabalarınızdan dolayı, sizi içtenlikle kutluyoruz. Tarih tanıklık eder; yeryüzünde düşünsel, öğretisel, sanatsal atılımlar, ancak sorumluluğu bölüşücü çok ciddi dayanışmalarla utkuya ulaşabilmiştir. Özellikle, sevgili yurdumuzda tüm koşullar daha da ağırlaşmaktadır...%100 köktenci, toptancı, öğretisel, ödünsüz, kesin, kararlı, çetin yolumuzda, bizimle omuz omuza, ileriye doğru, bu evrensel yürüyüşe katılmalısınız. Herkese, tüm olanaklarımızla, her

⁴Nuri Pakdil'e ait alıntılardaki yazım orijinal metindeki gibi aynen aktarılmış olup bu ve bundan sonraki tüm vurgular Nuri Pakdil'e aittir.

türlü iletişim araçlarına başvurarak, bizim bu özgül yolumuzu açıklamalısınız, yorumlamalısınız.” (Pakdil, 2014c: 50)

Yine bir başka mektubunda Nuri Pakdil, Hüseyin Su’yu dayanışmaya çağırır:

4 Şubat 1979 tarihli mektupta : “...Edebiyat’ın en sağlam dayanak noktalarından birisiniz; içtenlikle inanıyorum buna. Edebiyat’a desteğinizi hiçbir vakit eksiltmediniz; tersine desteğinizi yoğunlaştırmaya çalışıyorsunuz. Tüm bunlar doğru. Ne ki, benim vurgulamak istediğim şu: Abone çabalarınızı Çubuk’un, Kırıkkale’nin de dışına taşımak; yeni yeni merkezleri abone çemberi içine almak; oralarda da abone devinimini başlatmak. En başta da Polatlı’da...” şeklinde yapılması gerekenlere dikkat çekmiştir. (Pakdil, 2014c: 48)

4 Mayıs 1982 tarihli mektubunda da Nuri Pakdil’in aynı isteklerde bulunduğunu görülür: “...Türkiye genelinde; en yakın akrabalarınızdan, en uzak akrabalarınıza; bu akrabalarınızın tüm tanıdıklarına (konumları, bilgi düzeyleri ne olursa olsun; kömür arıyoruz, kömür Sayın İbrahim Çelik!) bu DAYANIŞMA bilincini hemen intikal ettirmelisiniz. Bizzat siz, bunların her birinden, şimdilik az az da olsa, para toplayıp bildiğiniz PTT kâğıtlarımızla, mütemadiyen Edebiyat’a intikal ettirmelisiniz... Köylerdeki tüm akrabalarınızdan, yakınlarınızdan, bu akrabalarınızın, bu yakınlarınızın her birinden her birinin tavuğu için ayda bir yumurta dayanışma talep ediyoruz.” (Pakdil, 2014c: 56-57)

Edebiyat’ın yaşadığı maddî imkânsızlıklar her geçen gün içinden çıkılmaz bir hâl alır. Daha önce de ifade edildiği üzere herhangi bir yerden destek almayan, hiçbir yere sırtını dayamadan kendi imkânlarıyla ortaya çıkan Edebiyat, Dayanışma felsefesi içinde yürütülen bir harekettir. Bu hareketin içinde olan herkese, bu dergiyi ayakta tutmak için gerekli *dayanışmayı* toplamak görevi düşer. Hüseyin Su da Tavşanlı’da öğretmen olarak bulunduğu yıllarda bu bilinçle hareket eder ve *Edebiyat’ın* devamlılığı noktasında *dayanışma* hareketi içinde olur:

“Günümün çoğu, dergiye yollayacağım dayanışmayı denkleştirmek için dolaşmakla geçti. Bir buluntu saati, paraya tahvil ettim. Yine kafamdan geçen rakamı denkleştiremedim. Bu ay dayanışma için göndermeyi düşündüğüm rakamı Nuri Pakdil’in ekonomik ölçüleri ve belli bir sınıfın insanların harcamaları ile ölçünce gerçekten çok gülünç kalıyor. Ama bu gülünç rakamları bile telaffuz edemiyoruz insanlara. Sizin kendilerine hayatî önemini anlatmaya çalıştığınız şeyin de sonunda bir dergi. Bir yumurta, yarım kilo turfanda erik, bir teşâşür, birkaç gram altın...bedeli. Görülemeyen ya da gösterilemeyen nedir? Tam olarak kestiremiyorum. Eriğe ve teşâşüre verilen para neden sizin önerdiğiniz düşünce ve inanç önceliğinden esirgeniyor? Güvensizlik mi, yoksa körlük mü? Bilemiyorum. Vermek durumunda ve

istenen kişi konumunda biz olsak nasıl olurdu acaba? Kendimi ve bütün arkadaşları gözümün önünden geçiriyorum. Hiçbir şey net değil. Vermek çok zor, kesinlikle böyle! Ama *Edebiyat*'ın yürümesi için buna inanıyorum. Oysa insan olarak hepimiz, gürk tavukların yumurtalarını korurken ki duyguları ile sahipleniyoruz elimizdekileri. Küçük bir istekle yanına yaklaştığınız insan, aynı duygularla kabarıyor ve gardını alıveriyor hemen.” (Su, 2017a: 67-68)

Edebiyat'ın yürüttüğü bu zorlu mücadele 1983 ve 1984 yıllarında daha da ağırlaşır. *Edebiyat*, daha seyrek çıkmaya başlar. Bu yıllar *Edebiyat*'ın ekonomik anlamda en sıkıntılı olduğu yıllardır. Hem ekonomik sıkıntılar hem Nuri Pakdil'in keskin ve hatta *usturaya* kaçan dilinden ötürü *Edebiyat* eylemi davasından gittikçe uzaklaşan yazar kadrosunun *Edebiyat* bürosuna geliş gidişlerinin azalması *Edebiyat*'ı olumsuz bir şekilde etkiler. Bütün bunlara ek olarak özellikle 12 Eylül 1980 Askerî Darbesinin yarattığı sansür ve baskı ortamı, apolitik bir atmosfer ve düşünce erozyonu, *Edebiyat*'ta yazan yazarların çoğunun üniversiteyi bitirip Anadolu'ya dağılması, dergi ve kitap sayılarındaki düşüş *Edebiyat*'ın kapanmasını hızlandıran nedenlerden bazılarıdır. (Harmancı, 2015: 66) Buna paralel olarak dergiye gönderilen yazıların sayısında da ciddi anlamda bir azalma olur. O zor günlerde dahi *Edebiyat*'ın devamlılığı noktasında çırpınan Hüseyin Su, *Edebiyat* çevresinde bulunan çoğu yazarların aksine yıkıcı ve yıpratıcı eleştirilerden kaçınır ve derginin devamlılığı noktasında “ne yapabiliriz?” sorusu üzerine yoğunlaşır:

“Hemen herkes, dil ucuyla da olsa bir tür sorgulama yöntemi geliştiriyor. Herkesin bir başkasını sorgulamasını doğru bulmuyorum. Kendimizi sorgulayalım, diyorum. Benim tavırlarım, arkadaşların birçok düşüncelerine, en azından düşündüklerini bütünüyle söylemelerine engel oluyor. Bunu fark ediyorum. Kendi aralarında daha rahat konuşuyorlar. Oysa eskiden hep düşlerimizi konuştuğumuz için hep birlikteyken daha rahat konuşurduk. Çevreye uyum sağlamak ve isteklerimiz meşrulaştırmak için gerekçeler mi üretiyoruz yoksa? diyorum. Bütünüyle öyle denmez, diyorlar. Doğrudur. Çok sevdiğim arkadaşlara için için kırılıyorum. *Edebiyat*'a böyle baktıkları için. Ama onların emeklerini de düşününce kafam karışıyor. Uzaktayken daha huzurlu bir bağlılığım vardı hâlbuki. Yakın plândan bakış, merccek altını görmek gibi bir huzursuzluk veriyor.” (Su, 2017a: 142-143)

Edebiyat'ın son günlerinde Nuri Pakdil'in etrafında birkaç kişi kalır. *Edebiyat*'ta yazanların çoğu ya başka dergilerde yazmaya başlar ya da *çevreye uyum sağlamak ve istekleri meşrulaştırmak için* türlü sebeplerden dolayı bu davanın dışına çekilir. Nuri Pakdil'in etrafında kalan ve bu *eylemin* devamı için çırpınan birkaç kişiden biri olan Hüseyin Su'yu ise *Edebiyat*'ın bu hâli derinden üzer.

31 Aralık 1984 tarihinde Nuri Pakdil, *Edebiyat* Dergisi Yayınları'na ait ve derginin bürosunda bulunan bütün dergi ve kitapları '*Halktan aldık, halka veriyoruz!*'

diyerek gelen geçen herkese, üniversite gençliğine, sokakta geçen vatandaşa dağıtır. (Su, 2017a: 212) ve *Edebiyat* bürosunun kapılarını o olaydan sonra bir daha açmamak üzere kapatır.

Hüseyin Su'nun bulunduğu ve çoğunluğunu *Edebiyat*'ın kadrosundan oluşan kişilerin oluşturduğu sohbet ortamlarında *Edebiyat*'ın tekrar açılması gündeme gelse de bu düşünceler, sadece gündeme gelmekle kalır ve pratiğe dönüşmez. Çünkü Hüseyin Su'ya göre Nuri Pakdil'e rağmen ve o olmadan derginin tekrar çıkarılması mümkün değildir ancak Nuri Pakdil'in istemesi halinde *Edebiyat* tekrar çıkarılabilir. Bu da şimdilik mümkün değil. (Su, 2017a: 251) Dolayısıyla Hüseyin Su ve *Edebiyat* çevresinin bir araya geldiği sohbetlerde veya dost meclislerinde gündeme gelen *Edebiyat*'ı tekrar çıkarma fikri ve çabaları sadece birer temenni olarak kalır. 1969 yılında Ankara'da Akay Yokuşu Demirler Pasajı'nda yayın hayatına başlayan ve *Edebiyat* dergisi 1984 Aralık sayısı ile birlikte son kez çıkar. Şubat 1969 ila Aralık 1984 arasında toplam 157 sayı çıkaran *Edebiyat* kapanır. *Edebiyat* Bürosu da 28 Ocak 1988 yılında tamamen boşaltılır. *Edebiyat*, böylece bir daha hiç yayımlanmamak üzere yayım hayatına son verir.

2.1.4.1. Hüseyin Su'nun Edebiyat Dergisi'nde Yayımlanan Yazıları

Hüseyin Su, 1981-1984 yılları arasında *Edebiyat*'ta yazar olarak bulunur ve bu yıllarda yazılarını yayımlar. Aşağıda Hüseyin Su'nun *Edebiyat*'ta yayımlanan yazıları ve içerikleri kronolojik bir şekilde verilmiştir.

Tüneller (5. Dönem, Sayı:38+72, s.1, Ocak 1981)

Öykü türünde kaleme alınan ve yazarın en kısa öyküsü olan bu metin, aslında *Edebiyat* eyleminin de bir bildirisi özelliğini taşır. Eserin başında aksiyon sahibi olan kişinin tasviri yapılır. Bu kişi ve etrafındakiler küçük bir odadadır. Bu odadan dünyaya birtakım mesajlar yayılır. Evrensel değerlerden bahsedilir ve özellikle yoksulluğa dikkat çekilir. Bütün bunlar verilirken zengin-fakir zıtlığından, insanların kendi içlerine kapanmasından hareket edilir. Zaman zaman Kur'an-ı Kerim'e göndermelerde bulunularak insanların diri tutulması gerekliliği üzerinde durulur.

Ateş (5. Dönem, Sayı:38+72, s.1-2, Ocak 1981)

Öykü türünde kaleme alınan bir yazıdır. Bu öykü hem tasavvuftan hem de halk edebiyatından izler taşır. Bu öyküde, başkişi olan Çoban Hasan'ın sürüsünü yalnız

bırakma pahasına da olsa içindeki ateşi, susuzluğu dindirmek için çıktığı yolculuk ve bu bağlamda *arayış* ele alınır. Aksakallı biriyle karşılaşır. Bu durum, okurun aklına tasavvuf edebiyatındaki mürşid motifini getirir. Başkişi, ondan su ister. Bu aksakallı kişi daha önce hiç görmediği ve bu civarda bulunanlara benzemeyen biridir. Hasan'a suyu verir, Hasan kana kana suyu içer ve susuzluğunu giderir. Hasan'ın içindeki ateşi, susuzluğu aksakallı birinin verdiği suyla dindirmesi sembolik bir ifadedir. Bu sembolik ifade tasavvuftaki mürit-mürşid ilişkisini hatırlatır.

Bulvardaki Atlılar (5.Dönem, Sayı:38+73, s.8, Şubat1981)

Hüseyin Su'nun Arif Ay'ın *Dosyalar* adlı şiir kitabı üstüne yazdığı bir değerlendirme yazısıdır. Hüseyin Su, *Dosyalar* adlı şiir kitabından seçtiği çeşitli dördlük ve mısralardan hareketle Arif Ay'ın ele aldığı temalar hakkında bilgi verir. *Beyaz athlar, Doğu, Doğu-Batı ikilemi, İstanbul, yabancılaşmış bir halk, evrensellik* gibi kavramlar yazıda ön plana çıkarılır.

Tüllerin Arkası (5. Dönem, Sayı: 38+76, s.1, Mayıs 1981)

Öykü türünde kaleme alınan eserin ana teması yoksulluktur. Baba, anne ve çocuğun yaşadıkları geçim sıkıntısı, içinde buldukları olumsuz şartlar öykünün temel izlekleridir. Öyküde, çocuk merkeze alınarak, fakirliğin çocukta yarattığı duygu değişimlerine yer verilir. Yoksulluk hâli anlatılırken onur, gurur, kanaatkâr olma, direnme gibi birtakım kavramlar da ön plana çıkarılır. Bu öykü yazarın *Ana Üşümesi* adlı öykü kitabında "Tüller" adıyla yeniden yayımlanır.

Çetin Yolculuk (5. Dönem, Sayı:38+79, s.3, Ağustos 1981)

Ali Göçer ve onun şiir dili üzerine *Gözlerinde Kitap Yankısı* kitabından hareketle yapılan bir değerlendirme yazısıdır. Bu kitapta Filistinli çocuklar ele alınır. Hüseyin Su, bu kitapla ilgili; lirik, yalın ve imge dolu bir şiir dilinin varlığından söz etmekle beraber bazı noktalarda da şiirin işlevinden bahseder.

Damarlarda Kan Gibi (5. Dönem Sayı:38+81,s.3, Ekim 1981)

Öykü türünde yayımlanmış olan bu eser *Edebiyat* çevresi ile ilgili bir eserdir. Daha çok *Edebiyat eylemi* içinde bulunan bireyin iç hesaplaşmalarının, içinde bulunduğu ruh hâlinin, toplumla yaşanan iletişimsizliğin ön plana çıkarıldığı bir eserdir. Belirgin bir olayın olmadığı öyküde daha çok öykü kişilerinin iç dünyası üzerinde durulur. Başkişi, hem içeride hem de dışarıda huzursuz bir ruh hâli içindedir. Kızgınlığı, olup biten şeylere aldırış etmeyen ve yabancılaşan toplumdur. Öykü, başkişinin iç

çözümlemeleriyle başlar. Başkişi olan genç, idealist bir yapıya sahiptir. Bu idealist yapı karşısında duran anne-baba ve toplum onun bilincini rahatsız eder. Bu aslında *Edebiyat eylemi* içinde bulunan bireylerin yaşadığı bir durumun öyküye yansımalarıdır. Gencin kahvehanede otururken çantasından çıkarıp okuduğu *Edebiyat*, bu kanıyı destekler niteliktedir. Ayrıca öyküde ön plana çıkan temel kavramlar; anlaşılmamak, ötekileştirilmek, bağlanma, atalet ve dünyevîleşme olarak sıralanabilir.

Gül Yağmuru (5. Dönem Sayı:38+84, s.3-4, Ocak 1982)

Ana Üşümesi adlı öykü kitabında “Alnımı Uzatıyordum Rüzgârın Dudaklarına” adıyla tekrar basılan “Gül Yağmuru” adlı öyküde başkişi olan genç, ölüm döşeğinde olan babasını son kez görmek için köye doğru bir yolculuğa çıkar. Eserde anlatıcı, gencin kendisidir. Şahıs kadrosu olarak; anlatıcı, baba, amca, anne ve köylüler vardır. Öyküde anlatıcı geriye dönüşlerle çocukluğuna, babasıyla yaşadığı mutlu günlere geri döner.

Tutuşmak (5.Dönem, Sayı: 38+86, s.1, Mart 1982)

Ana Üşümesi adlı öykü kitabında “Isındıkça Buğulanan Toprak” adıyla tekrar basılan bu öykü, olaydan ziyade bireyin iç dünyasını esas alır. *Edebiyat eylemi* içinde değerlendirebilecek öykü kişisi bir öğretmendir. Öyküde, Anadolu’nun bir kasabasına görevi çıkan bir öğretmenin yaşadığı içsel süreçler ele alınır. Kasaba hem mekânsal olarak hem de içinde barındırdığı kitleler açısından öğretmeni sıkır ve öğretmenin kendisini yabancı hissetmesine yol açar. Onu bu kasabada ayakta tutan tek şey öncü kişi diye tabir ettiği ve başöğretmen şeklinde adlandırdığı kişiden aldığı mektuplardır. Bu mektuplar tek bir kişiden gelir. Yaşadığı iç sıkıntılar, bu mektuplarla biter ve öğretmen neşeli bir hâl alır. Yazar, bir anlamda mektup üzerinden öncü kişiye, *Edebiyat eylemini* başlatan kişiye yani Nuri Pakdil’e bir göndermede bulunur.

Ana Üşümesi (5.Dönem, Sayı:38+87,s.6, Nisan 1982)

Bu öykü, ilk önce *Tüneller* adlı öykü kitabında yayımlanır. *Tüneller* adlı kitap bu öykünün adıyla tekrar basılır. Yani *Ana Üşümesi* adlı öykü kitabı *Tüneller* adlı öykü kitabının birtakım ekleme ve çıkarmalarla tekrar basılmış hâlidir. Beş çocuğuyla yaşam mücadelesi veren bir kadının üzerinden yoksulluğun anlatıldığı öyküde tema yokluk, yoksulluktur. Kocasıyla birlikte yaşayan kadın, kocası öldükten sonra hayatın bütün yükünü omuzlar ve dört yetimine tek başına zor şartlar altında bakmak zorunda kalır. Hem evin içinde hem de evin dışında çizilen dünyalar ve kadının içinde bulunduğu

olumsuz tablo, çetin kış koşulları ve zorlu yaşam okuyucuya çok canlı bir şekilde sunulur. Öyküde özellikle yoksulluk, yokluk ve bütün bunlara rağmen kanaatkâr olmak, umudunu diri tutmak ve asla isyan etmemek gibi kavramlar ön plana çıkar.

Başakta Bir Ses (Beşinci Dönem, Sayı:38+89, s.3-5, Haziran 1982)

Başakta Bir Ses adlı yazı, Fuat Altınsoy'un *Hendekler* adlı öykü kitabının üzerine bir değerlendirme yazısıdır. Hüseyin Su, konu hakkında kendi yorumlarını da eklemek suretiyle öykü kitabına yer alan öykülerin etrafında toplandığı temaları ele alır.

Ocak (5.Dönem, Sayı: 38+90, s.3, Temmuz 1982)

Ana Üşümesi adlı kitapta “Girdaplarda” adıyla tekrar basılır. Yazarın bizzat yaşamından kesitler sunan öyküde kömür işçilerinin dramları üzerinde durulur. Öykünün yazarı Hüseyin Su da gençlik yıllarında bir dönem madenlerde kömür işçisi olarak çalışır. Yazar o dönemki izlenimlerinden hareketle kömür işçilerinin dramlarını, çektikleri sıkıntıları, işçilerin sırf işlerinden olmamak için patronların istekleri karşısında çaresizliklerini ve bütün bunların yanında ölüm tehlikesiyle karşı karşıya kalışlarını anlatır.

Rahvan (5.Dönem, Sayı:38+94, s.6, Kasım 1982)

Öykü türünde kaleme alınan *Rahvan*, *Edebiyat* ve çevresi ile onun eylemini ele alır. Yazarın özellikle *bağlanma* eylemi üzerinden Nuri Pakdil'i işaret ettiği söylenebilir. *Edebiyat* eylemi, özgürlük, evrensellik, yozlaşmış bir toplumda bir şeyleri değiştirme ve öncü kişi etrafında toplanmak, onu takip ederek eyleme geçmek gibi kavramlar öyküde ön plana çıkarılır.

Batı Notları (Beşinci Dönem, Sayı:38+86, s.4, Mart 1982)

Deneme türünde kaleme alınan bir metindir. Nuri Pakdil'in *Batı Notları* üzerine yapılan değerlendirmede, toplumsal bilinç ve uyanıştan söz eden Hüseyin Su, bu bağlamda özellikle Nuri Pakdil'in ortaya çıkardığı *Edebiyat eyleminin* öneminden bahseder. Yazar; soylu, yerli ve inançlı bir bakışın, düşüncesinin ürünü olarak değerlendirdiği *Batı Notları* adlı çalışmayı bu yönüyle Batı ve Batıcılık üzerine yazılan eserlerden ayırır.

Meşhet (Beşinci Dönem, Sayı:38+98,s.2-3,Mart 1983)

“Meşhet”, öykü türünde kaleme alınan bir metindir. Meşhet, şehit düşülen yer anlamına gelir. “Meşhet” öyküsüyle Kerbela Olayı kastedilir. Konusunu tarihten alan öykü, Ümmü Seleme'nin gördüğü rüyadan hareketle Hz. Hüseyin'in katledilişini

anlatır. Her ne kadar Hz. Hüseyin'in katledilişinin ana eksen olarak alındığı bir öykü olsa da öykü daha çok Seleme Kadın etrafında, onun rüyası çevresinde şekillenir. Bu öykü bir anlamda tam bir Kerbela ağıtı şeklinde tanımlayabilir.

Zaman Yongaları (Beşinci Dönem, Sayı:38+98,s.2-3,Mart 1983)

Deneme şeklinde kaleme alınan bir metindir. Yazar, “Acıyı Duymak”, “Bayramdı”, “Ağaran Ufka Doğru I-II” bölümlerinden oluşan yazıda farklı yazarların eserlerine değinir.

Zaman Yongaları (Beşinci Dönem, Sayı:38+99, s.4, Mayıs 1983)

“Işıklar” başlığı ile deneme türünde kaleme alınan bir yazıdır.

Bir Bulanık Akıntı (Beşinci Dönem, Sayı:38+102, s.6-7, Temmuz)

Öykü türünde kaleme alınan metin, doğal afetlerden olan selin yarattığı yıkımı anlatır. Olay, Anadolu'nun bir köyünde geçer. Yoksul olan Anadolu köylüsü, selden dolayı toprağını, ekinini, ürününü kaybeder ve eli böğründe kalır. Bu öykü, selin yarattığı bu yıkıma daha fazla dayanamayan, toprağını, ekinini kaybeden köylülerden birinin köyden ayrılıp şehre gitmek ile gitmemek arasında kaldığı ikilemi konu alır.

Kaynayıp Çoğaldıkça Kanımız (Beşinci Dönem, Sayı:38+109, s.1-2, Şubat 1984)

Öykü, kaybolan değerler ve yabancılaşan insanlar etrafında şekillenir. Öykü, zaman içinde birbirinden uzaklaşan insanların, daha sonra kendi 'ben'inden uzaklaşması üzerinde durur. Tek düze, monoton bir hayatın esiri olmuş insanların bu monotonluktan kurtulmak için herhangi bir çabanın sarf edilmediği ve herkesin bu duruma kanıksadığının eleştirildiği öyküde, yabancılaşmaya da vurgu yapılır.

Hüseyin Su İle Bir Konuşma (Beşinci Dönem, S.38+110, s.1-4, Mart 1984)

Atıf Bedir'in Hüseyin Su ile gerçekleştirdiği altı sorudan oluşan bir söyleşidir. Soru cevap şeklinde gerçekleşen bu söyleşide Hüseyin Su'nun sanatı, öykü anlayışı ve birkaç öyküsünün içeriği ve dili üzerinde durulur.

Bir Yağmur Türküsü (Beşinci Dönem, S.38+111, s.1 Nisan 1984)

Deneme türünde kaleme alınan bir metindir. Bu değinide bireyin yitirdikleri, anlam kaybı, değerlerin yitimi, bellek kaybı, geçmişin unutulması, doğrularla yanlışların yer değiştirmesi gibi kavramlar ön plana çıkarılır.

Muhaliif Bağlamda Edebiyat Kulesi'nin İzleklerine Dair Birkaç Söz (Beşinci Dönem, S.38+114, s.1, Temmuz 1984)

Hüseyin Su bu çalışmada, Nuri Pakdil'in eseri olan *Edebiyat Kulesi* adlı kitap hakkında bir değerlendirme yapar.

Makaslar (Beşinci Dönem, S.38+112, 113, 118, 119 s.2-3, Mayıs, Haziran, Kasım Aralık 1984)

“Makaslar” Hüseyin Su'nun *Edebiyat*'taki son yazısı bu sayı da aynı zamanda *Edebiyat*'ın da son sayısıdır. Bu öykü daha sonra *Ana Üşümesi* adlı öykü kitabında “Aydan Arıdır Yüzleri” adıyla tekrar basılır. Eserde dört gencin okumak için köyden kente gitmeleri ve bu durumun gençlerde yarattığı duygu karmaşası üzerinde durulur. Şehir-köy zıtlığının ön plana çıkarıldığı öyküde, gençler şehirdeki yığınların arasında kaybolur ve kentin değiştirici ve dönüştürücü etkisinden kurtulamazlar. Köy ve köy hayatı olumlanırken, şehir ve şehir hayatı olumsuz bir şekilde çizilir.

2.1.5. Hece Dergisi Yılları

Bir yazar olarak Hüseyin Su, edebiyat dergilerine önemli misyonlar yükler ve edebiyat dergilerini edebiyatın gerçek ve canlı ortamları olarak görür. Gerçek edebiyatın ancak dergilerin eliyle ortaya çıkacağına inanan yazar, edebiyat dergilerini edebiyatın belleği olarak nitelendirir. Ona göre sanat ve edebiyatın en canlı ortamı dergilerdir. Bununla birlikte edebiyatın vücuda geldiği yer de yine dergilerdir. Yazar ve şairlerin dergide yetiştiğini dile getiren Hüseyin Su'ya göre edebiyat dergileri aynı zamanda sanat, edebiyat ve düşünce için adeta bir atardamar işlevi görür. Edebiyat dergilerine böylesine bir önem atfeden Hüseyin Su'nun dergilerle olan ilişkisi daha İmam Hatip Okulu sıralarındayken başlar. Hüseyin Su, o dönemlerde üniversite okuyan ve ağabey diye nitelendirdiği Beşir Atalay, Haydar Keskin, Cemil Dilsiz, Ahmet Arıca, Taki Aslan, Bekir Hastunç, Metin Bal gibi kişiler sayesinde dönemin fikir ve edebiyat dergileriyle tanışma şansını yakalar. Hüseyin Su, söz konusu dönemlerde Necip Fazıl Kısakürek'in 17 Eylül 1943 tarihinde çıkardığı *Büyük Doğu*'yu, Sezai Karakoç'un çıkardığı ve yayın hayatına Nisan 1960'ta başlayan *Diriliş*'i takip eder. *Edebiyat* ile olan ilişkisi ise çok farklı boyutlara taşınır. *Edebiyat*'ı tanıdıktan sonra *Edebiyat*'ın bir okuru olarak kalmaz aynı zamanda *Edebiyat* saflarında *eyleme* katılan bir yazar olur. Hüseyin Su'nun çocukluğunun geçtiği ortam, beslendiği tasavvuf kültürü, İmam Hatip Okulunun yarattığı atmosfer, Nuri Pakdil'in düşünceleri ve *Edebiyat*'ın devrimci dili onun bu

eylemi sahiplenmesine zemin hazırlayan temel dinamikler olur. Bütün bu etmenler de onun *Edebiyat* ile organik bağlar kurmasına zemin hazırlar.

Hüseyin Su, her ne kadar bir okur olarak *Edebiyat*'ı erken tanımış olsa da onun bu dergide, bir yazar olarak yer alması uzun zaman alır. Bir yazar bağlamında kendisini hiçbir zaman *Edebiyat*'ın yazar kadrosunda düşünmeyen Hüseyin Su'yu yazma noktasında cesaretlendiren kişi, dergiyi çıkaran Nuri Pakdil olur. Hüseyin Su, dergi kapanana kadar yani 1984 yılına kadar *Edebiyat* dergisinde yazmaya devam eder. Dergi kapandıktan sonra uzun bir süre herhangi bir dergide yazmaz. Çünkü hem Nuri Pakdil'den edindiği birtakım prensiplerden hem de kendi dünya görüşünden ileri gelen birtakım nedenlerden dolayı başka dergilerde yazmayı uygun görmez.

Edebiyat'ın yazar kadrosunda bulunan yazarlardan bir kısmı başka dergilerde yazı hayatına devam ederken bir kısmı da Hüseyin Su gibi başka dergide yazmama şeklinde bir tutum içine girer. Ancak *Edebiyat*'ın kapanmasıyla birlikte bu derginin edebiyat dünyasında yarattığı boşluğu, hem Hüseyin Su hem de onun yakın çevresi olan ve aynı zamanda *Edebiyat*'ta edebiyat *eylemi* içinde yer alan kişiler, iyiden iyiye hissetmeye başlar. Hüseyin Su ve arkadaşları –bunlar daha çok *Edebiyat*'ta yazan yazarlardır- zaman zaman toplanır, yeni bir derginin kurulması yönünde fikir alışverişinde bulunur. Bu noktada 1991 yılında Öncü Yayınları kurulur. Hüseyin Su bir süre burada *Edebiyat*'ta yazan yazar kadrosu ile birlikte çalışır. O, burada, daha çok çıkan yayınların dizgisi noktasında çalışmalarda bulunur, Bu süre içerisinde yazı yayımlamaz. Bu, onun bir anlamda yayıncılık noktasında ilk deneyimi olur. Yazar, bu dönemle ilgili izlenimlerini şu sözlerle açıklar:

“Bir anlamda yayıncılık deneyimim olacak. *Edebiyat* dergisinin yayıncılık ilke ve anlayışından farklı bir yayıncılık bu. Genel olarak benimsediğim bir yayın değil. Daha çok siyasal kültürü önceleyen bir yayıncılık. Farklı duyarlılık ve algı ekleyebilirsek iyi olabilir. Daha fazla bir beklentim yok. Olamaz da. Hem iş sahibi olan arkadaşlar hem de muhatabı olan okuyucular tarafından daha fazla bir müdahaleye imkân vereceklerini sanmıyorum. Bizim düzlemimizde siyasa ilgisi ve düşüncesi bir türlü hem dil hem de duyarlılık itibarıyla estetik kaygıyı içselleştiremedi. Kendi arzumdan daha çok Atasoy Müftüoğlu'nun isteği ve önerisi üzerine ‘yardımcı olacağım’ Evet, ‘yardımcı olmak’ fiili buradaki katkımı daha iyi ifade edebilir.” (Su, 2017c: 139-140)

Onun Öncü Büro ile olan ilişkileri pek uzun sürmez. O, *Edebiyat*'ta tanıdığı, derinden hissettiği ve iliklerine kadar yaşadığı *Edebiyat eylemini* burada göremez. Onun esas amacı, Öncü Büro kimliğiyle *Edebiyat* ortamını tekrar canlandırmak ve küllenen *Edebiyat eylemi* ateşini tekrar harlamaktır:

“Öncü Büro’nun bir yılını konuşmak üzere arkadaşlar geldiler. Arkadaşlarımızın hayata dair ilgileri ve beklentileri o kadar farklılaştı ki konunun neresinden, nasıl tutulacağı konusunda ortak bir yaklaşım sergileyemiyoruz. *Edebiyat* dergisi ortak paydası, hepimizi bir yöne zorluyor ama genel eğilimlerimiz artık bu paydada buluşulamayacağını gösteriyor. Aşağı yukarı herkes de bunun farkında. Ne ki dillendirmek için biraz daha zaman gerekecek galiba. İlişkilerdeki eski sıcaklık büyük oranda kaybolmuş. Başka dünyalardan gelip buluşuyoruz. Literatür çok değişmiş. Şirket söylemi hâkim genel olarak kurgularımızda ve hayat bakışlarımızda. Zaman zaman da *Edebiyat* dergisi günlerindeki ortak anılarımızın yâd edilmesiyle duygularımızı ve düşüncelerimizi yeniliyoruz. Korkarım Öncü Büro girişiminden *Edebiyat* dergisi bağlamında bir eylem çabası çıkmayacak; yanılmayı çok isterim; çünkü en çok umutlanan bir iki kişiden biriyim.” (Su, 2017c: 211)

Hüseyin Su, özellikle değişen dünya ile birlikte daha önce bir arada *Edebiyat* eylemini yürüttüğü arkadaşlarının düşünce dünyalarının da değiştiğini fark eder ve *Edebiyat*’ın tekrar canlandırılmasına yani yayım hayatına tekrar başlamasına dair umitlerini kaybeder. Umudunu kaybettiği bu günlerle ilgili olarak günlüklerine şu notları düşer:

“Öncü Büro... Dün yine toplandık. Bu deneyim bir anlamda *Edebiyat* dergisinden sonra aynı kaygılarla, aynı bağlamda bir şeylerin yapılamayacağını da göstermeye başladı. Belki erken böyle bir yargıya varmak ama artık şevkim kırılmaya başladı. Nuri Pakdil yeniden dönüncüye kadar buradan bir yol açılabilir umundundaydık. Giderek bu umut sönümleniyor. *Edebiyat*’tan buraya sirayet eden tek şey sorunların açık seçik konuşulmayışı. İlişkilerde daha büyük sorunlara ve yaralanmalara yol açacak gibi kekre bir durum geliyor ne yazık ki. Bir araya gelindiğinde, hiç olmazsa *Edebiyat*’ın anılarının atmosferinde nefes alıp verilebiliyordu.” (Su, 2017c: 326)

Ali Ulvi Temel de *Edebiyat*’ın kapanmasıyla bu derginin yarattığı boşluğu Öncü adıyla kurulan yayıncılık hareketiyle doldurulmaya çalışıldığını ama bunun devam etmediğini dile getirir: “1990’lı yılların başlarında Öncü etrafında yayıncılık ve dergicilik amacıyla bir araya geldik. Bu dönemler daha çok *Edebiyat* dergisinde yazarların etrafında var olan bir yapıydı. Bu yapı daha sonra Necip Evlice tarafından tek başına sürdürüldü.” (Temel, kişisel iletişim, 13.06.2017)

Öncü Yayınları’ndan sonra yeni bir derginin kurulması fikri zaman zaman tekrar gündeme gelir. Bu girişimlerin tümünde Hüseyin Su, hep çekimser kalır. Bu çekimserliğinin temel nedeni, Nuri Pakdil’in *Edebiyat*’a tekrar devam edip etmeme noktasında henüz bir karar vermemesidir. Nuri Pakdil, her ne kadar *Edebiyat*’ı yayımlamayı bıraksa da derginin tamamen yayım hayatına son verdiği ile ilgili herhangi bir şey söylemez. Böyle bir durumda da Hüseyin Su’ya göre Nuri Pakdil, *Edebiyat*’ı tekrar çıkarabilir ve *Edebiyat* ancak onunla beraber yayım hayatına devam edebilir:

“Yine bir dergi çıkarma girişimi var. Çoğu tanıdığım arkadaşlar. Katılmayacağımı söyledim. Bir türlü katkı vermemi istiyorlar. Nuri Pakdil, *Edebiyat* dergisi konusunda olumlu veya olumsuz kesin bir karara varmadıkça katılamam, dedim. Çok anlamsız buldular sözlerimi. Tutumumu anlayamayışlarını anlıyorum ama anlamsızlık yükleyişlerini anlayamıyorum. *Edebiyat* dergisinde ne denli ortamın dışındaymışız meğerse. Bir dergide yazı yazacaksın nihayet, ne var bunda? Nuri Pakdil *Edebiyat*’ı çıkarırsa gider orada yazarsın, dedi arkadaş. Birisi şakayı daha da ileri götürdü; hatta biz de yazarız *Edebiyat*’a, dedi. Ben gidemem o zaman siz de gelemezsiniz, dedim. Hep birlikte güldük. Mevlüt Ceylan’ın yeni bir dergiye katılıp bir süre uzaklaştıktan sonra *Edebiyat* dergisine geri dönmek istediği günleri hatırladım ve anlattım kendilerine. Hiç gerçekçi bulmadılar anlattıklarımı. *Edebiyat* dergisinin edebiyat anlayışı ve ilişkileri işte böyle irrasyoneldi, dedim. Hâlbuki bugün, edebiyatı ve sanatı bir yana bırakın, insanların inançları bile artık son derece rasyoneldir. Ne yazık ki ütopyamızı bütünüyle yitirdik.” (Su, 2017c: 333-334)

Hüseyin Su’nun bu bekleyişi yaklaşık on üç yıl sürer. *Edebiyat*’ın bir daha asla çıkmayacağı anlaşıldıktan sonra Hüseyin Su öncülüğünde bir araya gelen ve çoğunluğunu *Edebiyat*’ın yazar kadrosunun oluşturduğu bir grup, ev sohbetlerinde, dost meclislerinde ardı ardına gerçekleştirilen tartışmaların sonunda yeni bir derginin kurulması noktasında fikir birliğine varır. Daha önce de ifade edildiği üzere bu fikrin ortaya çıkmasında da özellikle *Edebiyat*’ın kesin bir şekilde bir daha çıkmayacağını anlaşılmasının da önemli bir payı bulunur. Derginin çıkarılması süreciyle ilgili grubun içinde aktif bir şekilde yer alan Ali Ulvi Temel şunları ifade eder:

“1995’li yılların başından itibaren bir dergi çıkarılabilir mi bir kitap yayınlanabilir mi sorularına cevap aramak suretiyle zaman zaman sohbetlerimiz oluyordu. Nihayet 1996 yılında Hüseyin Su’nun önderliğinde, rehberliğinde ve Hüseyin Su’nun çabasıyla dergi konusu konuşmaya başlandı. Ben, Ali Karaçalı ve Hüseyin Su ile birlikte Konya’ya gittik ve Konya’da Hüseyin Su’nun bir arkadaşının evinde aynı zamanda yine İbrahim Demirci ile birlikte dergi fikrini konuştuk. Konya dönüşü Ankara’da da görüşme trafiği sürer. 1996’nın sonbahar günlerinde daha büyük bir arkadaş grubu ile beraber Faruk Koca’nın evinde bir araya gelindi. Dergi hakkında, adı hakkında uzun uzun konuşuldu ve derginin çıkarılması konusunda mutabık kalındı. Ne zaman, nerde ve nasıl çıkarılması konusunda da görüş birliğine varıldı. 1997 yılının ocak ayında Hece adıyla derginin ilk sayısı çıkar. Faruk Koca ve Faruk Ergezen yazı işleri ve sahiplik ile parasal yükümlülükleri üstlenmişlerdir.” (Temel, kişisel iletişim, 13.06.2017)

Yine bu süreçte aktif bir şekilde rol alan yazarlardan olan Abdurrahim Karadeniz de 1996’nın Mart ayında *Edebiyat*’ın artık çıkarılmayacağına kanaat getirilerek kırk kadar kişiden oluşan bir yazar kadrosuyla *Hece*’nin kurulması noktasında fikir birliğine varıldığını dile getirir. (Karadeniz, kişisel iletişim, 13.03.2018) Böylece dergi Hüseyin Su’nun önderliğinde kırka aşkın yazar ekibiyle edebiyat dünyasına adımını atar.

Derginin adının ne olması noktasında bir dizi toplantı gerçekleştirilir. Ofisin bulunmasına, yazıların yazılmasına rağmen derginin adı henüz ortada yoktur. Her ne kadar “*Hevenk, Edebiyat Ortamı*” gibi adlar ortaya atılsa da okuru heyecanlandıracak isimlerden uzak olması gerekçesiyle bunların hiçbiri kabul görmez. Yapılan bir dizi toplantıda birçok isim arasından Abdurrahim Karadeniz tarafından öne sürülen *Hece* ismi, dergi matbaa aşamasındayken kabul edilir ve böylece dergi *Hece* ismini alır. (Karadeniz, kişisel iletişim, 13.03.2018) Adını Yunus Emre’nin “*Başları ucunda hece taşları/Ne söylerler ne bir haber verirler*” dizelerindeki 'hece' sözcüğünün kullanımıyla; hecenin birliktelik ve işlevsellik boyutu taşımasından alır. *Hece*’nin ilk sayısı 1997 yılının Ocak ayında Ankara’nın Kızılay Semtı Konur Sokak’ta bulunan bürosunda çıkar. *Hece*, doğuşunu “*Türkçe’nin kültürel ve düşünsel mirasını birlikte solumanın, duygu ve ifade ortaklığıyla birlikte esenlik arayışının sonucu*” şeklinde tanımlar.

Hece’nin çıkmasında önemli bir paya sahip olan ve derginin uzun süre editörlüğünü yapan Hüseyin Su da kendisiyle yapılan bir söyleşide derginin doğuşunu şu cümlelerle açıklar:

“Her doğum gibi her derginin çıkış hikâyesi de hemen hemen aynıdır. Mürekkep kokusunu tanıdıktan sonra bu işlerden yakanızı kurtarmak mümkün değil. *Hece* dergisi de aynı kokunun, kâğıt ve kalem sesinin ardından koşan arkadaşların bir araya gelmesiyle doğdu. *Edebiyat* dergisinden, *Mavera*’dan ve *Kayıtlar* dergisinden sonra Ankara merkezli bir dergi yoktu. Bu dergiden gelen arkadaşların da ayrıca sanat, edebiyat, düşünce ve kültür düzleminde ve yazınsal gelenek üzerinde birbirlerine yakın durduklarını da hesaba kattığımızda, bir dergi ihtiyacı hissettiğimizi zaman zaman birbirimize dillendiriyorduk. İşte bu sürecin sonunda, 1997 Ocak ayında *Hece* dergisinin ilk sayısı, altı ay süren bir hazırlıktan sonra yayımlanmış oldu. *Edebiyat* ve düşünce duyarlıklarımız çerçevesinde olabildiğince kuşatıcı olmayı, geniş bir yelpazeyi kucaklamayı ve her yazarın kendi duruşuyla bir yazar kimliği sergilemesini sağlamayı amaçlıyorduk. Bunu başardığımızı söyleyebiliriz.” (Su, 2015b: 223-224)

Hece, bir anlamda *Büyük Doğu* ile başlayan, *Diriliş*, Nurettin Topçu Hareketi ve *Edebiyat* ile devam eden bir yürüyüşün devamıdır. Ali Ulvi Temel, *Hece*’nin *Edebiyat*’ın yarattığı boşluğu doldurmak üzere kurulduğunu şu sözlerle açıklar:

“Nuri Pakdil’in çıkardığı *Edebiyat* dergisi 1984 yılından beri yayınına ara vermişti. Bununla beraber *Edebiyat* dergisinde yazan yazarların çoğu ya başka bir dergide yazmaya devam etmişler ya da herhangi bir dergide yazamayıp beklemeye koyulmuşlardır. Bundan ötürü hem Ankara’da bulunan edebiyat çevresinin hem de *Edebiyat* dergisinde daha önce yazarların yazabileceği bir platform oluşturmak esas hedefti. Bu hedeflerimizin dışında *Hece* dergisinin doğuşunu tetikleyen unsurları; *Edebiyat* dergisinin yarattığı boşluğu doldurmak, yerli düşüncüyü ifade edecek bir dergi çıkarma çabası, olup bitenlere seyirci kalmama, çok temelli damarı canlı tutma ve bunu sürdürme çabası olarak sıralanabilir.” (Temel, kişisel iletişim, 13.06.2017)

Hüseyin Su'nun öncülüğünde çıkan *Hece*'nin yazar kadrosunun çoğunu, daha önce *Edebiyat*'ta yazan yazarlar oluşturur. İlk zamanlarda kalabalık bir yazar kadrosuyla yola çıkan *Hece*'de zaman zaman kopmalar, yol ayrımları yaşanır. Abdurrahim Karadeniz'in ifadelerine göre, ilk başlarda kırka yakın kişiyle başlayan ve herkesin katkı sunduğu bu harekette sonraki zamanlarda azalmalar gerçekleşir. Böyle zamanlarda özellikle Hüseyin Su ile birlikte kendisinin derginin devamlılığı noktasında önemli çabalarının olduğunu dile getirir. (Karadeniz, kişisel iletişim, 13.03.2018)

Ali Ulvi Temel de bu düşüncüyü doğrularcasına *Hece*'nin asıl yükünün Hüseyin Su'nun çektiğini, Hüseyin Su'nun gösterdiği yoğun çabalar sonucu onun önderliğinde derginin çıktığını ifade eder:

“Hüseyin Su, başından beri *Hece*'nin çıkmasına öncülük etmiş, büyük bir çaba göstermiştir. Kimi zaman *Hece*'nin tüm yükünü çekti. Kimi zaman yalnız kaldı. Ama o canla başla mücadele ederek, pes etmeyerek derginin çıkması noktasında fedakâr oldu. *Hece*'nin her şeyi idi. Bütün projeleri hayata geçiren hep Hüseyin Su idi. On yedi yıl boyunca büyük fedakârlık ve çaba örneği sergiledi. Her ne kadar etrafında kişiler olsa bile derginin asıl yükünü kendisi çekmiştir. Özellikle *Edebiyat*'ta yetişmiş olması onun, işini ciddi yapmasına ön ayak olmuştur.” (Temel, kişisel iletişim, 13.06.2017)

Hece de tıpkı *Edebiyat* gibi herhangi bir kuruma ya da zümreye sırtını dayamadan çıkan süreli bir yayındır. *Hece*'nin kuruluşunda Hüseyin Su ile birlikte olan ve derginin kuruluşunda önemli misyonlar üstlenen Abdurrahim Karadeniz, *Hece*'nin temelinde mali anlamda tıpkı *Edebiyat* eyleminde olduğu gibi *dayanışma* felsefesinin olduğunu söyler. (Karadeniz, kişisel iletişim, 13.03.2018) *Hece*'nin yazar kadrosunda bulunan kişiler aynı zamanda hem maddî açıdan hem de manevî açıdan *Hece*'nin kuruluşuna katkıda bulunan kişilerdir. Bunlardan bir kısmı sattığı mülklerle dergiye destekte bulunurken bir kısmı da fikri anlamda ya da yazı anlamında destekte bulunur.

Hem kuruluş aşamasında hem de kuruluşundan sonraki dönemlerde derginin merkezinde bulunan Hüseyin Su öncülüğünde iki yüz on üç sayı, yirmi dokuz özel sayı, altmış dört sayı *Hece* öykü ve üç yüz otuz kitap yayımlanır. Hüseyin Su, *Hece* Yayınları'ndaki bu yürüyüşü toplam on sekiz yıl sürdürür. “Sıcak Takip” yazısı ile başlayan *Hece* serüveni 2014 yılında *Hece*'nin 213. sayısında yayımladığı “Sonuncu *Hece*'m” adlı yazıyla sona erer. Bu yazı dışında, yakın çevresine gönderdiği mektupla da *Hece*'den ayrıldığını bildirir.⁵

⁵Gerek Hüseyin Su'nun *Hece*'deki son yazısı gerek Hüseyin Su'nun *Hece*'nin ayrılmasından dolayı sanatçıların görüşleri çalışmanın sonunda ekler kısmında verilmiştir.

2.1.6. Hüseyin Su'nun Eserleri

Hüseyin Su, kendisini bir öykü yazarı olarak tanımlar. Kendisiyle yaptığımız söyleşide kendisine yönelmiş olduğumuz “*Deneme yazarı Hüseyin Su, öykü yazarı Hüseyin Su, Eleştirmen Hüseyin Su, Dergi editörü Hüseyin Su, Günlük Yazarı Hüseyin Su... En çok hangi Hüseyin Su'yu sevdiniz İbrahim Çelik olarak ve neden?*” (Su, kişisel iletişim, 12.06.2017) şeklindeki soruya; ilk önce öykü yazarı Hüseyin Su, daha sonra diğerleri şeklinde cevap vermesi onun öncelikle bir öykü yazarı olarak bilinmesi zorunluluğunu doğurur. Bununla birlikte her ne kadar öykü yazarı olarak ön plana çıksa da denemeden incelemeye, günlükten biyografiye kadar uzanan geniş bir yelpazede eserler verir. O, *Edebiyat* kapandıktan sonra uzun bir süre herhangi bir yerde yazmaz, bir anlamda uzun bir suskunluk dönemine girer.⁶ Daha sonra *Hece*'yi kurarak yazılarını burada yayımlaya devam eder. Hem *Edebiyat*'ta hem de *Hece*'de çıkan ve bu iki dergide yayımladığı yazılar dışında daha önce yayımlamadığı yazılarını da bir araya getirir ve bunları kitap halinde çıkarır.

Hüseyin Su'nun öykülerine üçüncü bölümde ayrıntılı bir şekilde yer verileceğinden aşağıda öykülerinin dışında verdiği eserlerle ilgili bir değerlendirme yapılacaktır.

2.1.6.1. Deneme Kitapları

Hüseyin Su, *Edebiyat*, *Hece* dergilerinde ve farklı yerlerde yayımladığı denemeleri bir araya getirerek üç farklı kitapta toplar:

2.1.6.1.1. Bir Yağmur Türküsü⁷

Hüseyin Su'nun ilk deneme kitabı olan *Bir Yağmur Türküsü* ilk olarak 1999 yılında Hece Yayınları arasında çıkar. Bu kitaba adını veren deneme, 1984 yılında ilk önce *Edebiyat*'ta yayımlanır. Kitabın ikinci baskısı 2015 yılında Şule Yayınları tarafından yapılır. Hüseyin Su, kitabın ikinci baskısı hakkında kitabın giriş kısmında bulunan *Yenilenerek Yeniden* başlığı altında şunları ifade eder:

⁶Hüseyin Su, bu dönemi suskunluk dönemi olarak tanımlamaz. Her ne kadar kitap yayımlamamış olsa da bu uzun suskunluk dönemi boyunca okuma ve yazma faaliyetlerinin aralıksız bir şekilde sürdüğünü dile getirir.

⁷Hüseyin Su, *Bir Yağmur Türküsü*, Şule Yayınları, İstanbul, 2015.

“...*Bir Yağmur Türküsü*’nün kitap olarak kuruluş hikâyesi de aşağı yukarı böyle oldu; yani yazıların bir araya gelme gerekçeleri olmakla birlikte, dergi yazılarından kurulan bir kitap oldu. İlk baskısında yer alan öyküyle ilgili yazılar bu baskıdan çıktı. Zaman içinde bu kitap bağlamında düşündüğüm deneme, tartışma, eleştiri ve kitaplardan hareketle yazılan yazılardan bazıları da yeni baskı için kurulan elimizdeki *Bir Yağmur Türküsü*’nde yer aldılar.” (Su, 2015a: 9)

Özelde Müslümanların genelde de tüm insanlığın yitirdiklerini merkeze alarak gelişen kitap, yitirilen değerler üzerine kurulur. Daha çok eleştirel bir tarzda ele alınan denemelerin çoğunda değer kaybı ve bu kaybın yarattığı olumsuz durum üzerinde durulur. Kitap, iki bölümden ve toplam otuz iki denemeden oluşur. Birinci bölümde toplam on beş deneme, ikinci bölümde ise toplam on yedi deneme mevcuttur. Hüseyin Su, *Bir Yağmur Türküsü* başlıklı kitabın birinci bölümünde aidiyet, kimlik, yabancılaşma, dönüşüm, eleştiri ahlâkı, aydın kimdir, dil yanlışları, edebiyat, sanat, siyasa, edebiyat adına verilen ödüller gibi geniş bir yelpazedeki düşüncelerini ortaya koyar. *Güneşin Doğuşunu Seyre Gidenler* başlıklı ikinci bölümde ise seçtiği birtakım yazarların kitaplarından hareketle düşüncelerini kitaplardan uzaklaşmadan ortaya koyar. Bu kitaplar ve yazarları, Sevgili’nin Evi (Ömer Lekesiz), Eğik Ehramlar (Sezai Karakoç), Güneşteki Adamlar (Hasan Kanafani), Yazmak (Marguerite Duras), Resmin Gölgesi Şiire Düştü (Kayahan Özgül), Âsâ (Hasan Aycı), Şiirin Fiilleri Hakkında (Mustafa Muharrem), Denemeler (Ali Ayçıl), İzlek (Osman Bayraktar), Sonsuz Bekleyiş (Yılmaz Güney), Cenab Şehabettin Şiirleri Üzerine Stilistik Bir Araştırma (Hasan Akay) şeklindedir. Kitaba ismini veren *Bir Yağmur Türküsü* ise Mevlana’nın *Mesnevi*’sinden alınan bir kıssadır.

2.1.6.1.2. Yazı ve Yazgı⁸

Kitap, iki bölümden oluşur ve toplam 238 sayfadır. Kitabın birinci bölümü *Silahlı Sayfalar* adını alır. Bu bölüm de kendi içinde Roma rakamlarıyla toplam on bölüme ayrılır. İkinci bölüm olan ve kitaba da adını veren *Yazı ve Yazgı* başlığı altında ise toplam yirmi iki deneme bulunur. Hüseyin Su, *Yazı ve Yazgı* adlı kitabının içeriğine dair kitabın giriş kısmında *Yazı ve Yazgı’ya Dair* başlıklı yazıda şunları ifade eder:

“*Yazı ve Yazgı*’daki yazıların tamamı ontolojik bağlam, doğallık ve uyum ya da ontolojik bağlam ve hasbîlik gibi dikkatlerin düşünürken ve yazarken nasıl gerçekleştirilmesi gerektiği noktasında yoğunlaşmaktadır. Silahlı Sayfalar’da düşünce çabasının gerçekleşmesi için sağlıklı bir zihni yapıya nasıl sahip olacağımız ve bunu

⁸Hüseyin Su, *Yazı ve Yazgı*, Şule Yayınları, İstanbul, 2014.

koruyacağımız konusunda ayıklayıcı bir arayışın içinde olunmaya çalışıldı. *Yazı ve Yazgı*'daysa bu ayıklayıcı arayışın sonucunda ulaşılan zihnî yapıyla birlikte hâsıl olan düşüncenin söz'e ve yazı'ya dönüşürken yazarından ya da muhatabından kaynaklanabilecek kazalar sonucunda uğraması muhtemel olan marazî hâllerden korunma ve kurtulma yollarına dikkat çekilmeye çalışıldı." (Su, 2014b: 8)

Yazı ve Yazgı kitabını oluşturan denemelerin birçoğu yazı ve yazar etrafında şekillenen denemelerden oluşur. Hüseyin Su, bu denemelerinde yazının çıkış noktası, yazının kutsallığı, yazının ontolojik süreci, kalem-yazı-Allah ilişkisi, yazı ve kulluk arasındaki ilişki, Yazar kimdir?, Niçin sanat?, içkale, edebi anlamda klasikler, yazı mekânları, kaybolan değerler, edebi dergiler, teknoloji, çocuk edebiyatına dair gibi kavramlar etrafında düşüncelerini aktarır.

2.1.6.1.3. Kalemın Yüğü⁹

Deneme türünde yazılan bu kitabın ismi için yazar, 46 yıl önce *Edebiyat*'ın sunuşu için Nuri Pakdil tarafından yazılan yazının başlığını kullanır: "Kalemın Yüğü, kırk altı yıl önce, *Edebiyat*'ın ilk sayısında, Nuri Pakdil'in bir anlamda derginin sunuş yazısı olarak da okunması gerektiğini ima eden yazısının başlığıydı. O günden beri *Kalemın Yüğü* başlığı bana çok anlamlı, etkileyici ve çağrışımlı geldi. Hep Nuri Pakdil'in bir kitabına ad olmasını bekledim. O yazı daha sonra Biat I'e girdi ama hiçbir kitabına ad olmadı." (Su, 2014a: 7) sözleriyle Hüseyin Su, kitabının isim serüvenini ortaya koyar. Kitap birtakım yazarların, sanatçıların düşünceleri çevresinde şekillenmiş Hüseyin Su'nun kaleminden çıkan denemelerden oluşur. Bu yazıların büyük bir kısmı on sekiz yıllık bir zaman diliminde *Hece*'de yayımlanan yazılardan meydana gelir. Türk sanat ve edebiyat hayatında birtakım kırılmalar meydana getiren, bir anlamda Hüseyin Su'nun ifadesiyle *yıkım, ayıklama ve inşa* çabası içinde olan önemli sanatçıların portre ve düşünce dünyalarına dair yazılardan oluşan bu kitabın içeriği hakkında Hüseyin Su, kitabın giriş kısmında *Kalemın Yüğü Nedir?* başlıklı yazısında şu ifadeleri kullanır:

"Yazdıklarıyla, eylemleriyle edebiyatımıza ve düşüncemize yön veren yazarlar ve onların adlarıyla özdeşleşen dergilerini, verili kip örneklerin içine hapsolmadan, dünden yarına uzanan bir düşünce izleğinde yeniden değerlendirerek anlamaya ve toplumsal, tarihsel birikimimize eklememeyi amaçlıyordu. İşte bu bağlamda yıkım, ayıklama, inşa çabalarını ve bu çabaların kahramanlarını bir arada görmek ve değerlendirmek, bir düşünce çizgisi üzerinde, iz sürmek gerekiyordu. Her ne kadar farklı dillerle konuşsalar ve farklı edebiyat, sanat ve kültür anlayışlarına, siyasal

⁹Hüseyin Su, *Kalemın Yüğü*, Şule Yayınları, İstanbul, 2014.

düşüncelere öncülük etseler de hemen hepsi de umutlarıyla birlikte aynı dil ve düşünce yaralarını taşıyordu.” (Su, 2014a: 8)

Kitapta yer alan yazarlar sırasıyla; Sezai Karakoç, Atasoy Müftüoğlu, Muhammed İkbâl, Necip Fazıl Kısakürek, Fethi Gemuhluoğlu, Nuri Pakdil, Rasim Özdenören, Nurettin Topçu, Yahya Kemal Beyatlı, Namık Kemal, Cemil Meriç, Cahit Zarifoğlu, Nazım Hikmet, Kemal Tahir, Orhan Kemal ve Ahmed Hamdi Tanpınar’dan oluşur. Hüseyin Su, bu yazarların düşünce dünyalarına, onların fikir hareketlerine ve ortaya koydukları sanat ürünlere değinir.

2.1.6.2. Günlük

2.1.6.2.1. Takvim Yırtıkları I-II-III¹⁰

Öykü yazarı olarak bilinen Hüseyin Su, daha önce de ifade edildiği gibi sadece öykü yazmakla sınırlı kalmaz aynı zamanda edebiyatın farklı türlerinden de eserler verir. Bu türlerden biri de günlüktür. “Günlükler benim için kişisel bir iç dökme değil, daha çok düşünme ve yazma imkânı sağlıyor. (...) Hem takvime bağlı yazmak hem de genel olarak yazmak, yürümek gibi bir şey.” (Su, 2017c: 396-397) sözleriyle günlüklerin kendisindeki karşılığını tanımlayan Hüseyin Su *Takvim Yırtıkları I-II-III* adlı eserinde bir dönem tutmuş olduğu günlüklerini bir araya getirir. *Takvim Yırtıkları I-II-III*, Nuri Pakdil’i merkeze alarak Hüseyin Su’nun 1980-1993 yılları arasındaki dönemine ayna tutar. Okur, *Takvim Yırtıkları I-II-III*’ten hareketle ayrıca dönemin toplumsal, siyasal, kültürel yapısı, edebiyat ve sanat ortamı hakkında da fikir sahibi olur:

“Takvim Yırtıkları hem kişisel anlamda bir insan ve bir yazar olarak hem de *Edebiyat* dergisi ve Nuri Pakdil özelindeki edebiyat atmosferi içinde düşünmeye çalışan günlüklerden ibarettir. Bir yanıla bireysel insan hâlim, bir yanıla *Edebiyat* dergisinin ve Nuri Pakdil’in çevresinde oluşan edebiyat ortamı ve insan hâlleri, bir yanıla da hepimizin dünya hâli olarak okunup değerlendirilebilir. Bu ‘hâllere’ edebiyattan siyasete, öyküden romana ve şiire, zaafardan erdemlere, sevgiden nefrete, kişiselden evrensele, ekonomiden aileye, dinden inkâra her şey dâhildir.” (Su, 2017a: 8-9) açıklamalarıyla Hüseyin Su, *Takvim Yırtıkları I-II-III*’ün içeriğini ortaya koyar.

Takvim Yırtıkları I-II-III, Hüseyin Su’nun 1980 yılından 1993 yılına kadar Ankara’da başlayıp tekrar Ankara’da sona eren dönemini kapsar. Toplam on dört yıllık bir süreye denk gelen bu dönem, daha çok Nuri Pakdil ve *Edebiyat* merkeze alınarak yaşanılan bir dönem olur. *Takvim Yırtıkları I-II-III*, özellikle Nuri Pakdil ve *Edebiyat*’ın

¹⁰Hüseyin Su, *Takvim Yırtıkları (I-II-III)*, Şule Yayınları, İstanbul, 2017.

merkezde olduğu günlüklerdir: “Takvim Yırtıkları, bizim açımızdan ömrümüzün tam ortası sayılabilecek on dört yıllık, *Edebiyat* dergisi açınsındansa kapanmadan (Aralık 1984) önceki son beş yılıyla, kapandıktan sonra Nuri Pakdil ile birlikte olduğumuz dokuz yıllık zamandan kopardığımız yapraklara düşülen kayıtlardan oluşuyor.” (Su, 2017a: 9) Her ne kadar bu günlüklerin merkezinde Nuri Pakdil ve *Edebiyat* olsa da arka planında dönemin siyasal, sosyal, kültürel özellikleri ve atmosferi de mevcuttur. Bütün bunlar hakkında okur, satır aralarında bilgi sahibi olur. Hüseyin Su’nun Ankara’daki ilk yılları, öğretmenlik yılları (Tavşanlı-Hendek-Ankara), *Edebiyat*’ın kapanmayla karşı karşıya kaldığı dönemler, Nuri Pakdil’in İstanbul’dan Ankara’ya gittiği ve Ankara’daki yılları, bununla birlikte *Edebiyat* çevresinde cereyan eden edebi, kültürel atmosfer, yazar kadrosu arasındaki ilişkiler, Hüseyin Su’nun öykü, roman ve diğer yazı türlerine ait düşünceleri, okuma listeleri, sağlık reçeteleri... gibi daha birçok konu *Takvim Yırtıkları I-II-III* aracılığıyla bugüne taşınır. *Takvim Yırtıkları-I*; 1980-1988, *Takvim Yırtıkları-II*; 1988-1990 ve *Takvim Yırtıkları-III*; 1990-1993 yıllarını kapsar.

2.1.6.3. İnceleme Kitapları

2.1.6.3.1. Öykümüzün Hikâyesi¹¹

Kitapta öykünün kısa bir tarihçesi verilir. Hüseyin Su, özellikle tür olarak hikâyenin öyküye evirilme sürecini anlatır. Bunun dışında birtakım öykü okumalarına da yer veren Hüseyin Su, geniş bir öykü kaynakçasını da kitaba dâhil eder.

Eser üç bölümden oluşur. Birinci bölümde *Öykümüzün Hikâyesi* başlığıyla Hüseyin Su, öykü türünün Türk edebiyatı özelinde tarihsel arka planını aktarır. Öykümüzün beslendiği temel kaynaklara, öykümüzün eksikliklerine değindikten sonra yerlilik bağlamında temel kaynaklarımıza eğilmemiz gerekliliği üzerinde durur. Özellikle bu konuda Tanpınar, Feridun Andaç, Kemal Tahir, Ömer Lekesiz gibi kişilerin görüşlerini de ortaya koyar. Mustafa Kutlu’nun kitapla ilgili yazdığı inceleme yazısında bu bölüme dair izlenimleri şu şekildedir:

“İlk bölüm ‘Öykümüzün hikâyesi’ başlığını taşıyor ve kendi hikâyemizin kaynaklarına, tarihine, bugününe, temel dayanakları ve eksikliklerine; bu alana emek veren önemli simalara değiniyor. ‘İçhikâyemiz’in nasıl kurulacağını araştırıyor. Siyasal-ideolojik tercihlere, bunlarla doğan haksızlıklara düşmeksizin; ‘Doğu söylemi’ne bu söylemin imkânlarına işaret ediyor. A.H. Tanpınar, Kemal Tahir, Feridun Andaç, Ömer Lekesiz gibi konuyla ilgili yazarların düşüncelerini de zikrederek ‘Yerli olmak’, ayağını

¹¹Hüseyin Su, *Öykümüzün Hikâyesi*, Hece Yayınları, Ankara, 2000.

sağlam ve verimli bir zemine basmak için ‘ne yapmak gerekir’ sorusunu eşeliyor. ‘Doğulu duyarlık ve söyleminin büyüğü, zengin kültürel imkânlarına kendimizi hangi gerekçe ve önyargıyla, hatta düşmanlık dürtüleriyle kapattığımızı, ne yandan bakarsak bakalım, bugün artık görüyor ve biliyoruz’ diyor.” (Kutlu, 2011)

Bu bölüm ayrıca öykü türü ile ilgili çıkarılan öykü dergilerini tanıtan bir bölüm içerir. Bu kısımda yazar; *Resimli Hikâye, Küçük Hikâyeler Koleksiyonu, Resimli Hikâyeler, Seçilmiş Hikâyeler, Öykü, Yaba Öykü, Yaşasın Edebiyat-Hikâye ve Hikâye Sorunları Dizisi, Adam Öykü, Düşler/Öyküler, Fayton Öykü* gibi öykü dergileri hakkında tanıtıcı bilgiler verir. Bunları öykü özel sayıları (Dost, Yansıma, Yelken, Yordam, Türk Dili, Maveria, Divan, Somut, Oluşum...), öykü antolojileri ile eleştiri ve kuram kitaplarını tanıtıcı bilgileri içeren kısım takip eder. İkinci bölümde ise Hüseyin Su, bazı yazarlara ait öykü okumalarına yer verir. Bu bölümde; *Tarık Buğra, Şevket Bulut, Mustafa Kutlu, Cemal Şakar, Cihan Aktaş, Necip Tosun*, öyküleri ele alınan yazarlardır.

Kitabın son bölümünde ise yazar, öykü türünün geniş bir kaynakçasını verir. Toplam elli sayfadan oluşan bu bölüm büyük bir zahmetin ürünü olarak göze çarpar. Öykü üzerine yazılan yazılar, yapılan söyleşiler, soruşturmalar, gerçekleştirilen sempozyumlar yayımlanan kitaplar bu kaynakçada bir araya getirilir. Özellikle öykü alanında çalışma yapmak isteyenlerin faydalanabileceği bir araştırma olması açısından dikkate değerdir.

2.1.6.3.2. Hikâye Anlatıcısı¹²

Hikâye Anlatıcısı, adını Walter Benjamin’in aynı ismi taşıyan yazısından alır. Eser, *Hikâye Anlatıcısı* ve *Öykü Okumaları* olmak üzere iki bölümden meydana gelir. Hüseyin Su’nun da ifade ettiği üzere eser, daha önce 2000 yılında yayınlanan *Öykümüzün Hikâyesi* adlı eserin devamı niteliğindedir. Birinci bölüm olan Hikâye Anlatıcısı bölümü; *Hikâye Anlatıcısı, Türk Öykücülüğünün Kültürel Dokusu, Günümüz Öykü Birikimi, Kurgusal Gerçeklik ve Gerçekçilik, Eleştiri İhtiyacı, Öykü Yükselirken Eleştiri, İyi Öykücü Kötü Açıklayıcı, Öykü Üzerine Düşünceler Tartışmalar, Öykünün Soluğu Genişliyor, Öykü Yıllığı, Öykü Ânu, Eleştiriye Adanmış Bir Hayat: Berna Moran* başlıklarından meydana gelir. *Hikâye Anlatıcısı* adlı bölümde geçmişten günümüze kadar anlatı geleneğinde var olan ve anlatının inşası için en önemli unsurlardan biri olan

¹²Hüseyin Su, *Hikâye Anlatıcısı*, Şule Yayınları, İstanbul, 2016.

anlatıcıya dikkat çeker. Hüseyin Su; “Anlatıcının, sözlü gelenekten bugüne kadar efsanelerde, masallarda, destanlarda, halk hikâyelerinde, romanın hikâyesinde, öykünün hikâyesinde, yer alış biçimleri ve işlevleri ne denli değişik olursa olsun, anlatılan hikâyenin en yetkin ve hâkim unsuru ve dilin tecessüm etmiş hâli olarak her zaman var olduğunu görürüz... Dolayısıyla anlatıcı, bir tahkiye metninin ana unsurudur.” (Su, 2016: 15) sözleriyle anlatıcının önemini vurgular. Dil-öykü ilişkisine yine bu bölümde değinen yazar, dilin kültürel dokudan beslenmesinin ne kadar önemli olduğunu ifade eder. Dilin sadece sözcüklerden ibaret olmadığını açıklayarak dilin bir milletin hafızasıyla eşdeğer olduğunu ve edebiyatın, sanatın bundan yararlandığı ölçüde başarılı olacağını söyler. (Su, 2016: 30)

Türk edebiyatında öykünün kaynağına da değinen Hüseyin Su, Türk öykücülüğünde köşe taşları olarak; Ömer Seyfettin, Sabahattin Ali, Memduh Şevket Esenal ve Sait Faik Abasıyanık’ın isimlerini zikreder. (Su, 2016: 35) Kurgusal gerçeklik ile gerçekçilik, yazarın bu bölümde üzerinde durduğu bir diğer başlıktır. Yazara göre dışardaki gerçeklik hiçbir zaman ham biçimiyle esere yansımaz. Dışardaki sert gerçekçiliğin yumuşatılarak, ona yeniden bir biçim verilerek, yani sanatın imbiğinden geçirilerek esere yansıtıldığını savunan yazar, hayata ait gerçekliğin sanatsal gerçekliğe dönüştürülmesini, sert gelen bir topun göğüste yumuşatılıp yere indirilmesine benzetir. (Su, kişisel iletişim, 12.06.2017)

Hüseyin Su, *Hikâye Anlatıcısı* adlı kitapta;

“Genelde sanatsal gerçeklik ve kurgu, özeldede öyküsel gerçeklik ve kurgu, hayatla ne denli benzeşirse benzeşsin, anlatılan yaşanılmış bir hayatın sunumu değildir. Onun bize sunduğu, yaşanılabilir hatta imrenilebilir; insanın imgelemindeki kirlenmemiş, yıpranmamış güzelliklerle donattığı, öfkesini, kinini, dostluğunu, düşmanlığını, sevgisini, nefretini, itirazlarını ve önerilerini yerleştirdiği bir hayattır.” (Su, 2016: 55) ifadeleriyle kurguya açıklık getirir. O, yaşanmış gerçeklikler ile sanatsal gerçekliği ve bu bağlamda oluşan kurguyu net çizgilerle birbirinden ayırır.

Edebiyatımızda öykünün gittikçe yükseldiğini ve kaliteli eserler verildiğini dile getiren Hüseyin Su, özellikle öykü türü hakkında yazılan eleştiri kitaplarının sayısındaki artışa dikkat çeker ve bu konuda umutlu olduğunu dile getirir. Ömer Lekeşiz, Necip Tosun, Âlim Kahraman, Abdullah Harmancı, Hilmi Uçan, Aysu Erden gibi birçok yazarın kitaplarını yine bu bölümde anar.

Bu bölümde üzerinde durduğu bir diğer konu da genç öykücülerdir. Genç öykücüler arasında nitelikli eser verenlerin olduğunu söylese de çoğunun birbirini takip

eden, birbirini çoğaltan ve birbirinin kopyası olan öyküler olduğunu ifade edip bu noktada Semih Gümüş'ün eleştirilerine yer verir. *Öykünün Soluğu Genişliyor* adlı bölümde Cumhuriyet Dönemi öyküsüyle günümüz öyküsünü karşılaştırarak günümüz öyküsünden umutlu olduğunu dile getirir. *Öykü Anı* başlık yazısında ise öykünün kendisindeki karşılığından bahsederek öykünün hayata bir müdahale olduğunu, yolunda gitmeyen şeylere öyküyle karşılık vermek olduğunu söyler. (Su, 2016: 109) Ayrıca Hüseyin Su'ya göre öykü an'ı bir helâlleşme anıdır. Bireyin kendisiyle baş başa kaldığı an, öykü yazdığı ya da okuduğu andır. (Su, 2016: 110)

Bu bölümün son yazısı ise Türk edebiyatının en önemli eleştirmenlerinden biri olan *Berna Moran*'a ayrılır. Berna Moran'ın eserlerine yer veren Hüseyin Su, Türk edebiyatında eleştirinin nasıl yapılması gerektiği geleneğine de Berna Moran'ın öncülük ettiğini ifade eder.

Eserin ikinci bölümü öykü okumalarına ayrılır. Yazar, *Ahmed Hamdi Tanpınar*, *Necip Fazıl*, *Sezai Karakoç*, *Nurettin Topçu*, *Adnan Özyalçınar*, *Ramazan Dikmen*, *Nursel Duruer*, *Ahmet Sait Akçay*, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*'nun öykülerinden ve öykü anlayışlarından hareketle birtakım eleştirel öykü okumaları gerçekleştirir. Bu bölümdeki yazıların başlıkları ise sırayla; *Rüya Gören Öyküler*, *Kendini Arayan Ben'in Öyküleri*, *Diriliş Neslinin Öyküleri*, *Yarınki Türkiye'nin Öyküleri*, *"Panayır" ve "Sur" Öyküleri*, *Kıyıya Vuranların Hüznünü Süzen Öyküler*, *İnatçı Su Damlasının Öyküleri*, *İçerden Bir Sesin Öyküleri*, *Adalardan Bir Roman Kıtası: Panorama*'dır.

2.1.6.3.3. Düşünce ve Dil¹³

Kitap, toplam iki bölüm ve on dokuz yazıdan oluşan editöryal bir çalışmadır. Hem Doğu'dan hem de Batı'dan yazarların yazılarının yer aldığı bir kitapta Zekeriya Başkal'ın *"Yeni Testilerde Eski Şaraplar ya da Annemarie Schimmel'in Eserlerinde Oryantalist Ögeler"* yazısı dışında diğer tüm yazılar bir başka dilden çevrilir. Kitapta yer alan yazarlar ve bu yazarlara ait yazılar sırasıyla şu şekildedir:

I.Bölüm

Albin Michel: *İki Alem*, William C. Chittick: *Bir Gelişme Teknolojisine Doğru*, William C. Chittick: *İhsan'ın Tarihsel Tezahürleri*, Ziyaüddin Serdar: *Kitap Medeniyeti*, Leif Stenberg: *Tanrı'nın Hizmetindeki Bilim: Bilginin İslâmîleştirilmesi*, Ebu'l Vefâ El-

¹³Hüseyin Su, *Düşünce ve Dil*, Hece Yayınları, Ankara, 2004.

Ganîmi El-Taftâzanî: *İslâm ve Varoluşçuluk*, Richard Kearney: *İmaj Dönemi*, Mart Sedgwick: *Modernite'ye Karşı: Batı Gelenekçiliği ve İslâm*, Zekeriya Başkal: *Yeni Testilerde Eski Şaraplar ya da Annemarie Schimmel'in Eserlerinde Oryantalist Öğeler*, George Steiner: *Talî Şehir*, Nizar Kabbânî: *Yatağımın Çevresindeki Yurt*, Nizar Kabbânî: *Neden Raşel İçin Ağlıyoruz da Fatıma İçin Ağlamıyoruz?*

II. Bölüm

Gaston Bachelard: *Şiirsel An ve Fizikötesi An*, Pervîz Nâtil Hanleri: *Şiir Dili*, Ezra Pound: *İmgeciliğe Dair*, Peter Forbers: *Yüzyıl Şiirini Nasıl Kaybetti*, Frithjof Schuon: *Evrensel Sanatın İlke ve Kıstasları*, Walter Allen: *Joyce ve Ulysses*

2.1.6.3.4. Teori ve Eleştiri¹⁴

Bu kitap, tıpkı *Düşünce ve Dil* kitabı gibi alanlarında uzaman kişilerin yazılarından oluşan bir eserdir. Toplam on dört yazıdan oluşur. Yazılar arasında Fatih Altuğ'un "*Modern Türk Edebiyatı ve Eleştirisinin Oluşumunda Edebiyat Tartışmalarının İşlevi*" ile Şengül Öymen Gür'ün "*Mimarîde Eleştirinin Konstrüksiyonu: Perspektif, Gerçeklik, Yöntem ve İlke*" yazıları dışında geriye kalan tüm yazılar çeviridir. Son bölümde de geniş bir kaynakçayla birlikte uzun uğraşlar sonucu oluşturulmuş bir dizin bulunur. Teori ve eleştiriye farklı perspektiflerden bakan, konunun uzmanı kişilerin görüşleri, edebiyat eleştirisinde kullanılan birtakım yeni kavramlar bu eser yoluyla okurun bilgisine sunulur. Eseri oluşturan yazar ve yazıları ise sırasıyla şu şekildedir:

Paul De Man: "*Teorinin Direnci*", Réne Wellek: "*Edebiyat Teorisi, Tenkit ve Tarih*", Edward W. Said: "*Eleştirinin Geleceği*", H.D.Zimmermann: "*Simge ve Gösterge*", David Birch: Heidegger ve Derrida'da "*'Gösterge Olarak Dil' ve 'Anlamın Oyunu'*", Edward W. Said: "*Muhalipler, İzleyiciler, Taraftarlar ve Cemaat*", Edgar Allan Poe: "*Kompozisyonun Felsefesi*", Etienne Balibar ve Pierre Macherey: "*İdeolojik Bir Form Olarak Edebiyat Üzerine*", Stephen Greenbalt: "*Yeni Tarihselcilik*", Jürgen H. Petersen: "*Metne Bağlı Yorumlama*", Peter Bürger: "*Sanatın Tarih Yazımına Katkısı*", Julia Kristeva: "*Öznelliğe Dair Bir Konuşma: Kadının Eleştirisi*", Fatih Altuğ: "*Modern Türk Edebiyatı ve Eleştirisinin Oluşumunda Edebiyat*

¹⁴Hüseyin Su, *Teori ve Eleştiri*, Hece Yayınları, Ankara, 2004.

Tartışmalarının İşlevi”, Şengül Öymen Gür: “*Mimarîde Eleştirinin Konstrüksiyonu: Perspektif, Gerçeklik, Yöntem ve İlke*”

2.1.6.3.5. Asaf Hâlet Çelebi Kitabı¹⁵

Hüseyin Su'nun İlyas Dirin ve Şaban Özdemir ile birlikte hazırladığı *Asaf Halet Çelebi Kitabı*'nın çıkış öyküsünü Abdurrahim Karadeniz şu sözlerle açıklar:

“Bir gün okuldan Hece dergisinin bürosuna geldim. İbrahim Ağabey de orada. Hangi kitapları bassak diye fikir alışverişinde bulunurken birden İbrahim Ağabey, Asaf Halet Çelebi ismini ortaya attı. Benim de çok sevdiğim bir sanatçı olduğundan hemen kabul ettim. Daha sonra İbrahim ağabey, Asaf Halet Çelebi'nin ailesine yani eşi Nermin Çelebiler'in adresine ulaştı. Adresi aldıktan sonra İstanbul'a kendisiyle görüşmeye gittim. Asaf Halet Çelebi'nin kitaplarının telifini belli bir ücret karşılığı ebedi olarak aldık ve ona ait kitapları basmaya başladık. Bu süreçte Etiler Huzurevinde kalan Nermin Çelebiler birkaç kez İstanbul'dan Ankara'daki Hece dergisinin bürosuna kadar gelerek vefat edene dek bizi ziyaret etti. Yaptığımız bu çalışma noktasında bize şükranlarını bildirdi.” (Karadeniz, kişisel iletişim,13.03.2018)

Asaf Halet Çelebi Kitabı, inceleme türünde yazılan ve toplam altı bölümden oluşan bir eserdir. Kitabın girişinde Asaf Halet Çelebi'nin kökeni üzerine bir değerlendirme yapılır, soy kütüğü şematik olarak sunulur ve Asaf Halet Çelebi'nin kendi kaleminden bir öz geçmişi verilir. Kitabın birinci bölümü olan *Bugünden: Asaf Halet Çelebi* adlı bölümde ise Asaf Halet Çelebi hakkında yapılan çalışmalara yer verilir. M. Orhan Okay “*Beylerbeyi'nde Bir Garip Çelebi*”, Bilal Kırımlı “*Asaf Halet Çelebi'nin Mistisizmi*”, Kabil Demirkıran “*Asaf Halet Çelebi'nin Şiirlerinde Letrizm Etkisi Var mı?*”, Muhsin Macit “*Asaf Halet'in Şiirinde Geleniğin Dönüşümü*”, Alâettin Karaca “*Asaf Halet Çelebi'ye Göre Şiir*”, Ertuğrul Aydın “*Asaf Halet Çelebi'de Saf Şiir Serüveni*”, Nurullah Çetin “*Asaf Halet Çelebi'nin İbrahim Şiirine Bir Yaklaşım Denemesi*”, Mustafa Miyasoğlu “*Asaf Halet Çelebi'nin Şiiri*”, Selahattin Özpallabıyıklar “*Asaf Halet Çelebi Üzerine Bazı Dikkatler*”, Laurent Mignon “*Çelebi'yi Çevir(eme)mek*”, Can Bahadır Yüce “*Çelebi İçin*”, Abdurrahim Karadeniz “*Bir Asaf Halet Çevirisi: Harikulade Masal*” adlı yazılarıyla kitabın birinci bölümüne katkı sunan yazarlardır.

Kitabın ikinci bölümü “*Dünden: Tanıkların Gözünden Asaf Halet Çelebi*” adını taşır. Bölümün adından da anlaşılacağı üzere, Asaf Halet Çelebi'yi tanıyanların onunla vakit geçirenlerin anılarına, değerlendirmelerine dayanan yazılardan, anılardan, oluşur.

¹⁵H. Su, İ. Dirin, Ş.Özdemir, *Asaf Hâlet Çelebi Kitabı*, Hece Yayınları, Ankara, 2003.

Bu bölümün en dikkat çeken kısmı *Abdurrahim Karadeniz*'in, Asaf Halet Çelebi'nin hayat arkadaşı olan *Nermin Çelebiler* ile yaptığı söyleşidir. Bunun dışında; *Orhan Okay*, *Hüsamettin Bozok*, *Arslan Kaynaradağ*, *Haldun Taner*, *Fikret Adil*, *Ayhan Hüenalp*, *İbrahim Minnetoğlu*, *Yaşar Tellidede*, Asaf Halet Çelebi'ye tanıklık eden ve bu tanıklığı yazıya döken diğer şahsiyetlerdir.

Kitabın üçüncü bölümünde ise Asaf Halet Çelebi'nin yayımladığı kitaplara girmeyen yazılarından, düşüncelerinden, görüşleri ile onun ve onun eserleriyle ilgili yapılmış çalışmalardan oluşur. Bu bölümde özellikle dönemin edebiyat dergilerinde yayımlanmış ve kitaplara girmeyen yazılar bulunur.

Kitabın dördüncü bölümünde Asaf Halet Çelebi'nin kıvrak zekâsını, esprili yönünü, nüktedanlığını ortaya koyan bölümdür ki bu bölümde Asaf Halet Çelebi'ye ait fikra ve nükteler bulunur.

Beşinci bölümde Asaf Halet Çelebi kaynakçası bulunur. Kaynakçanın yanında kendisi hakkında dergi ve gazetede yayımlanan yazılar yine bu bölümde yer alır.

Kitabın altıncı yani son bölümü ise Asaf Halet Çelebi'nin fotoğraflarına ayrılır.

2.1.6.3.6. İrmağın İçli Sesi Atasoy Müftüoğlu Kitabı¹⁶

Bu çalışma, Armağan Kitap olarak Hüseyin Su tarafından yayımlanır. Eserin giriş kısmında Atasoy Müftüoğlu'nun portresi çizilir ve hayatından bahsedilir. Bunu takip eden birinci bölüm, Hüseyin Su'nun Atasoy Müftüoğlu ile yaptığı bir söyleşiden oluşur. İkinci bölümde ise Atasoy Müftüoğlu hakkında çeşitli yazar, düşünce adamı, sanatçının (Hüseyin Su, Selahattin İpek, Rasim Özdenören, Hasan Aycın, Ömer Lekesiz, Abdurrahim Karadeniz, Hüseyin Atlansoy, Haydar Ergülen, Cemal Şakar, Arif Ay...) yazdığı yazılar bulunur. "Armağan Yazılar", "Kalplere Kablo Döşemek" adlı bölümler ise üçüncü ve dördüncü bölümlerdir. Son bölümde yani beşinci bölümde ise Yusuf Turan'ın hazırlamış olduğu kaynakça, dizin ve Atasoy Müftüoğlu'nun resimlerinden oluşan bir albüm bulunur.

Atasoy Müftüoğlu ile öğretmenliğinin ilk yıllarından beri tanışan, onu ziyaret etmek için Tavşanlı'dan Eskişehir'e sürekli gidip gelen, fikirlerine, düşüncelerine, hayata bakış tarzına önem veren ve kendisinin bilincinin oluşmasında önemli katkılarının olduğunu söyleyen Hüseyin Su, kitabın giriş kısmında Atasoy Müftüoğlu

¹⁶Hüseyin Su, İrmağın İçli Sesi Atasoy Müftüoğlu Kitabı, Hece Yayınları, Ankara, 2007.

için *Bir İnsan* başlıklı yazıyı kaleme alır. “İnsanlardan herhangi bir insan değil; Bir insan! Şahsiyet sahibi Bir İnsan! Hemen her insanın ufkunda olan, işaret edilmesi gereken, ilkeli hayatına, duruşuna ve şahsiyetine insanlığının dikkatinin çekilmesi gereken Bir İnsan! Aramızdaki varlığından ve yaşadıklarından sayısız dersler çıkarılması gereken Bir İnsan!” (Su, 2007: 7) sözleriyle Hüseyin Su, Atasoy Müftüoğlu’nun dikkat edilmesi ve takip edilmesi gereken bir şahsiyet olduğunu ortaya koyar. Bu yazıyı takip eden diğer yazılarda ise Atasoy Müftüoğlu’nun müstesna kişiliği, alçakgönüllülüğü, kadirşinaslığı, dostluğu, vefakâr yönü, çilekeş hayatı gibi erdemli bir duruşa sahip insanda olan meziyetler ön plana çıkarılır. Bu kitap, Yeni Şafak gazetesinin Kitap Eki’nde şu cümlelere tanıtılır:

“İrmağın İçli Sesi: Atasoy Müftüoğlu Kitabı, bir armağan kitap. Bu nedenle anıların, duyguların dökümü kendiliğinden bir öncelik taşıyor. Fakat Müftüoğlu ‘klasik yazar’ tanımına uymadığını düşünse de, o, edebiyatçıların bıkmaz usanmaz bir sakası olmakla ve yerli İslami düşüncenin kurucuları arasında yer almakla anıların, duyguların ötesinde yazdıkları ve eyledikleriyle nesnel değerlendirmeleri hak ediyor. Hüseyin Su, hazırladığı bu kitapla işin zor kısmını başarmış bulunuyor gerisi ise Atasoy Müftüoğlu’nun ellerinden bilgi sütü içmeye devam eden yeni isimlere düşüyor.” (Özkan, 2018)

2.1.6.3.7. Edebiyat Eylemi ve Nuri Pakdil¹⁷

Nuri Pakdil’in Hüseyin Su’nun hayatında önemli bir konumda bulunduğundan daha önce söz etmiştik. Hüseyin Su, henüz lise yıllarındayken *Edebiyat* ile tanışır, bu vesileyle de Nuri Pakdil’in düşüncelerinden, İslamiyet ile ilgili görüşlerinden, hayat felsefesinden haberdar olur ve o andan itibaren Nuri Pakdil’in bu fikirleri onu bir anlamda kendi deyimiyle *çarpır*. O yıllardan sonra düzenli bir *Edebiyat* okuru olan Hüseyin Su, zamanla *Edebiyat* dergisinin başlattığı edebiyat *eylemi*nde yazar olarak yer alır ve dergi kapandıktan sonra bile Nuri Pakdil’in etrafında kalan birkaç kişiden biri olur. Hüseyin Su, dünya görüşünün, sanatının şekillenmesinde etkili olan isimleri sıralarken Nuri Pakdil’e ayrı bir parantez açar. İşte Hüseyin Su’nun hayatında böylesine önemli bir yerde bulunan Nuri Pakdil ile ilgili gerçekleştirilen sempozyumda sunulan bildirilerin bir araya getirilmesiyle oluşan bir eser olan “*Edebiyat Eylemi ve Nuri Pakdil*” adlı kitabın editörlüğünü Hüseyin Su yapar.

¹⁷Hüseyin Su, *Edebiyat Eylemi ve Nuri Pakdil*, Hece Yayınları, Ankara, 2013.

“*Edebiyat Eylemi ve Nuri Pakdil*” Hüseyin Su tarafında yayımlanan editöryal bir çalışmadır. Eser; Kahramanmaraş, Ankara, İstanbul ve Paris’te Nuri Pakdil ile ilgili gerçekleştirilen sempozyumların bir araya getirilmesinden oluşur. Bu sempozyumlar;

- 23 Ekim 2010 Kahramanmaraş
- 16 Nisan 2011 Ankara
- 4 Şubat 2012 İstanbul
- 16 Mart 2012 Paris şeklindedir.

Sempozyumlarda, Nuri Pakdil’in yakın çevresinde bulunan, *Edebiyat eylemine* dâhil olan ya da ona tanıklık eden sanatçıların perspektifinden Nuri Pakdil’in düşünce ve sanat dünyası, dünya görüşü ya da en genel anlamıyla hayatının tüm yönleri ortaya konulur.

2.1.6.3.8. Düşünen Kalem Nuri Pakdil¹⁸

Nuri Pakdil’le ilgili sunulan bildiri­lerden oluşan eseri Hüseyin Su ve Ömer Erinç birlikte hazırlar. Kahramanmaraş Belediyesinin katkılarıyla oluşturulan eser iki bölümden oluşur. Birinci bölümde iki oturumda gerçekleştirilen sempozyumdaki bildiri­lere yer verilir. Bu bildiri­lerde Nuri Pakdil’in entelektüel dünyası, aile ortamı, yetiştiği sanatsal ve kültürel ortam, Nuri Pakdil’in inanç dünyası, Nuri Pakdil’in Ortadoğu algısı, Nuri Pakdil’in tarih perspektifi gibi kavramlar üzerinde durulur. İkinci bölümde ise sempozyumun basındaki yansımaları ek olarak sunulur.

2.1.6.3.9. Nuri Pakdil Mektuplar¹⁹

Toplam üç ciltten oluşan eser Nuri Pakdil’in çeşitli tarihlerde kaleme aldığı mektuplarından oluşur. Mektupların gönderildiği kişilerin tespit edilmesinde, bu kişilere ulaşıp mektupların birer kopyasının temininde ve bu mektupların bir araya getirilmesinde Hüseyin Su’nun gayretleri önemli rol oynar. Bu eserin oluşmasını Hüseyin Su, şu sözlerle açıklar:

“Nuri Pakdil’in mektuplarının derlenmesi düşüncesinin, *Edebiyat* dergisinin kapanmasından sonra (1987-88) doğduğunu belirtmişim. Mektupların toplanması ise Hece dergisinin ‘Düşünsel, Entelektüel, Muhalif Bir Tasarım Olarak Edebiyat Dergisi ve Nuri Pakdil’ başlıklı özel sayısını hazırlarken başladı ve bugüne dek on yılda tamamlandı. Üç ciltlik ve 1080 sayfalık bir toplam oluştu sonuçta.” (Su, 2018: 208)

¹⁸H. Su, Ö. Erinç, *Düşünen Kalem Nuri Pakdil*, Hece Yayınları, Ankara, 2011.

¹⁹Hüseyin Su, *Nuri Pakdil Mektuplar*, Edebiyat Dergisi Yayınları, Ankara, 2014.

Hüseyin Su, Nuri Pakdil'in mektupları için cesaretlendirme, yüreklendirme, bilenme ve öfke aşılama yolu, yöntemi ve üslubu aynı zamanda birkaçı değerlendirmesinde bulunur. (Su, 2018: 211)

2.1.6.3.10. Entelektüel Öfke Nuri Pakdil²⁰

Kitap, Nuri Pakdil'in bir portresi özelliğini taşır. Uzun bir süre boyunca Nuri Pakdil'in en yakınında bulunan kişilerden biri olan Hüseyin Su, bu eserde Nuri Pakdil'in hayatını kronolojik bir şekilde vermektense ziyade onun düşünce dünyasını, entelektüel kimliğini ön plana çıkarır.

Kitabın giriş kısmında entelektüel kavramını açıklayan Hüseyin Su, Edward Said ve J.P. Sartre'nin düşüncelerinden hareketle, Müslüman kimliğe sahip olan aydın bir kimsenin entelektüel olabilir mi? sorusuna cevap arar. "*Müslüman entelektüel hem naslara iman edip hem de iman ettiği bu sınırları entelektüel bir cüretle aşabilir mi?*" sorusu etrafında bir Müslüman'ın yaşayacağı çelişkiye dikkat çeken Hüseyin Su, bu temel çelişkiyi yani entelektüel tavır ve donanımın yanında Müslümanca yaşamının doğurduğu çelişkiyi Nuri Pakdil'i odağına alarak ele alamaya çalışır. Hüseyin Su, Nuri Pakdil'i bir entelektüel için gerekli ve önemli olan son derece uyanık bir bilince, keskin bir bakışa, müdahil bir akla, tedirgin, hassas bir ruha ve diri bir zihne sahip kişi olarak tanımlar.

Çelik Adam başlığı altında Nuri Pakdil'in çocukluktan başlayıp üniversite yıllarına kadarki hayatı ve bu süre zarfında düşünce dünyasının şekillenmesi anlatılır. *Çelik Adam* benzetmesi Nuri Pakdil'e ait bir benzetme olup Hüseyin Su, bunu Nuri Pakdil için kullanır. Bu başlık altında Nuri Pakdil'in düşüncesinin şekillenmesinde etkili olan kaynaklar, şehirlerin -Mekke'nin, Medine'nin Kudüs'ün İstanbul'un- ondaki karşılığı, yalnız ve tek başına olduğu vakitlerde bile eyleme devam etmesi anlatılır ve Nuri Pakdil için bir uzun yol yürüyüşçüsü tanımlaması yapılır.

Kitabın ikinci bölümünde Hüseyin Su, Nuri Pakdil'in düşünce dünyasından söz eder. İbn-i Arabi'nin yolundan yürüyen Pakdil'in Müslüman kimliği üzerinde duran Hüseyin Su, Nuri Pakdil'in Müslümanlık sadece bir tapınma değil, bir hayat biçimidir, bir dünya görüşüdür, düşüncesine dikkat çeker. Bununla birlikte Nuri Pakdil'in kendine has lügati, *eylem* düşüncesi, sürekli teyakkuzda olma hâli, bağlanma düşüncesi, gerilim

²⁰Hüseyin Su, Entelektüel Öfke Nuri Pakdil, Şule Yayınları, İstanbul, 2018.

ve huzursuzluk hali, ret düşüncesi, ya hep ya hiççi tavrı, hesaplaşma düşüncesi dikkat çekilen diğer unsurlardır.

Kitabın ikinci bölümünde üzerinde durulan bir diğer başlık ise *Edebiyat* dergisinin manifestosudur.

İkinci bölümün son başlığı ise *Her Yere Serptiğim Tohumlarım: Mektuplar!*'dir. Bu başlık altında Nur Pakdil'in mektuplarının öneminden bahseden Hüseyin Su, yayımladığı üç ciltlik Nuri Pakdil Mektupları adlı eserin nasıl doğduğunu da anlatır.

Kitabın üçüncü bölümünde ise Nuri Pakdil'i konuşmak başlığı altında Hüseyin Su ile yapılan ve Nuri Pakdil üzerine toplam dört söyleşi bulunur.

2.1.6.4. Söyleşi

2.1.6.4.1. Keklik Vurmak²¹

Bu çalışma, Hüseyin Su ile farklı zamanlarda yapılan birçok söyleşi arasından seçilen söyleşilerden meydana gelir:

“Bu kitapta bir araya gelen söyleşilerin tamamı, sorulan sorulara yazılı cevap verilerek yapıldı. Elli kadar söyleşinin içinden bir seçme yapıldı. Söz konusu elli söyleşi, yaklaşık otuz beş yıllık bir zaman içerisinde konuşulup yazıldı. Aynı zamanda yapılan söyleşiler, kimi zaman aynı konulardaki sorulara cevap vermek durumunda kaldığı için birbirine yakın, hatta bazı önemli önemsiz farklarla da olsa tekrar edilen ifade, söz ve anlamlarla yine de bir bütünlük oluşturmasına gayret gösterildi.” (Su, 2015b: 12)

sözleriyle Hüseyin Su, eserin meydana geliş süreci hakkında bilgi verir. Kitapta toplam yirmi beş söyleşi bulunur. Bu söyleşilerin bir kısmı kültür ve sanat dergilerinde yayımlanırken bir kısmı da akademik çalışmalar için kullanılır. Dolayısıyla söyleşiyi yapanlar arasında Nuriye Akman, Mustafa Kutlu, Nalan Barbarosoğlu, Cemal Şakar gibi edebiyatın ünlü simalarının yanında akademik çalışma içinde olan öğrenciler, dergi çıkaran gençler de bulunur. Kitapta, Hüseyin Su'ya hemen hemen tüm alanlarda sorulan sorulara karşılık Hüseyin Su'nun verdiği samimi cevaplar bulunur. Bu cevapların satır aralarında Hüseyin Su'nun hayatına, sanatına, düşünce dünyasına, dair bilgileri, öykü ve sanat hakkındaki düşüncelerini bulmak mümkündür. Bu söyleşilerin geneline bakıldığında bu söyleşiler;

İlk okumalar, yazı –yazar- ahlak ilişkisi, Nuri Pakdilli yıllar, edebiyat dergileri, öykü sanatı, *Edebiyat* yılları, *Hece* dergisi, ilk yazılar, yazma süreci, yetiştiği ortamlar,

²¹Hüseyin Su, *Keklik Vurmak*, Şule Yayınları, İstanbul, 2015.

geleneek, yabancılaşma, edebiyat-siyaset ilişkisi, niçin öykü, karakter ve mizaç açısından Hüseyin Su, dil, internet ortamında sanat ve edebiyat gibi daha birçok başlığın etrafında şekillenen soru ve cevaplardan oluşur.

2.1.6.5. Başka Dillere Çevrilen Eserleri

Hüseyin Su'nun *Gülşefdeli Yemeni*, *Aşkın Halleri*, *Ana Üşümesi* ve *Bir Yağmur Türküsü* adlı eserleri 2016 yılında Fleta Yayınevi tarafından Arnavutçaya çevrilir. Çeviriyi, Emir Hukkalo yapar. *Gülşefdeli Yemeni* adlı öykü kitabı *Her Roj Jı Emir Dıçe* adıyla Kürtçeye Mehmet Öztunç tarafından çevrilir. Eser, 2013 yılında Hece Yayınları tarafından basılır. *Ateş* adlı öyküsü Boşnakçaya; *Gülşefdeli Yemeni* adlı öyküsü Azerice ve Farsçaya; *Yüzündeki Deniz Duruluğu* adlı öyküsü İtalyancaya; *Yazı ve Yazgı* Arnavutçaya çevrilir.

2.1.6.6. Türkî Cumhuriyetlerin Öyküleri

Hüseyin Su, *Edebiyat* ocağında yetişmiş olmanın kendisinde yarattığı bir hassasiyetle sadece kendi sınırlarımızdaki edebiyatla ilgilenmez aynı zamanda Türkî Cumhuriyetlerin, Ortadoğu'nun, Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nin edebiyatlarıyla da yakından ilgilenir ve *Hece*'nin başında olduğu dönemlerde bu yönde çalışmaları olur. Bu bağlamda özellikle Türkî Cumhuriyetlerden olan; Türkmenistan, Azerbaycan, Kazakistan, Kırgızistan ve Kırım-Tatar'a ait öyküleri derlemiş ve bunları kitap haline getirir.

2.1.6.6.1. Çağdaş Türkmenistan Öyküsü²²

Editöryal bir çalışma olan eserin başında *Rivayetten Realizme Doğru* başlıklı bir teorik yazı bulunur. Bu yazıyı Türkmen edebiyatına ait öyküler takip eder. Yine kitapta öyküler dışında *Türkmen Öykücülüğünde 1956 Sonrası Görülen Değişim* başlıklı bir değerlendirme yazısı bulunur.

²²Hüseyin Su, *Çağdaş Türkmenistan Öyküsü*, Hece Yayınları, Ankara, 2014.

2.1.6.6.2. Çağdaş Azerbaycan Öyküsü²³

Editöryal bir çalışma olan eserin başında “*Azerbaycan Edebiyatının Genç ve Usta Kalemî Selim Babullaoğlu’yla Öykü Üzerine Söyleşi*” başlıklı yazıdan sonra Azerbaycan edebiyatına ait seçme öykülere yer verilir.

2.1.6.6.3. Çağdaş Kazakistan Öyküsü²⁴

Editöryal bir çalışma olan bu eserde teorik yazıların sayıca fazlalığı göze çarpar. Eserin başında; “*20. Asrın Başında Çağdaş Kazak Edebiyatının Temeli Atılırken Oluşan Siyasi Durum*” başlıklı yazı bulunur. Bu yazıyı, “*Kazakistan-Türkiye İlişkilerinin Yorulmaz Emektarı Abdulvahap Kara ile Röportaj*” başlıklı yazı takip eder. Bu yazılardan sonra Kazakistan edebiyatına ait seçme öykülere yer verilir. “*Bağımsızlık Yıllarındaki Kazak Öyküsünün Edebi Ufku*”, “*Berik Şahanov’un Öyküleri ve Sanatı Hakkında Bir Edebi Tenkit*”, “*Franz Kafka Edebiyat Ödülü’nün Sahibi Kazak Yazar Tölen Abdik: ‘Ne Yazarsam Yazayım Kalemim Hakikatten Çıkmadı*”, “*Jumabay Şaştayulu İle Söyleşi*” başlıklı yazılar öykü türü dışında kalan diğer yazılardır.

2.1.6.6.4. Çağdaş Kırgız Öyküsü²⁵

Editöryal bir çalışma olan eserin ilk sayfalarında Kırgız edebiyatına, öyküsüne dair birtakım yazılara yer verilir. Bu yazılar; “*Kırgız Hikâyesine Kısa Bir Bakış*”, “*Kırgız Yazar Turusbek Maldıbay’la Söyleşi*”, “*Kırgız Kültürel Belleği ve Türkçe’deki Seyri*” başlıklı yazılardır. Bu yazılardan sonra Kırgız edebiyatına ait birtakım öykülere yer verilirken bu öykülerden sonra tekrar teorik yazılara geçilir. Bunlar; “*Kırgız Öykücülüğünün Doğuşu ve İkinci Dünya Savaşı’na kadar Tarihi Seyri Üzerine Edebi Tenkit*”, “*Çağdaş Kırgız Edebiyatı’nın Kurucularından Mukay Elebayev’in Edebiyat Üzerine Görüşleri ve Eleştirmenliği*”, “*20. Asrın Başındaki Değişimin Kırgız Edebiyatı’na Tesiri*”, “*Halit Aşlar’la Elebayev ve Kırgız Edebiyatı Üzerine Söyleşi*”, “*Mukay Elebayev’in Hikâyelerinde Portre Yazımı*” başlıklı yazılardır. Bu yazılardan sonra tekrar öykü örneklerine yer verilir.

²³Hüseyin Su, Çağdaş Azerbaycan Öyküsü, Hece Yayınları, Ankara, 2014.

²⁴Hüseyin Su, Çağdaş Kazakistan Öyküsü, Hece Yayınları, Ankara, 2014.

²⁵Hüseyin Su, Çağdaş Kırgız Öyküsü, Hece Yayınları, Ankara, 2014.

2.1.6.6.5. Çağdaş Kırım Tatar Öyküsü²⁶

Editöryal bir çalışma olan eser, Tatar Öyküsü-I ve Tatar Öyküsü-II olmak üzere iki bölümden oluşur. İlk bölümde; “1989 Yılından Günümüze Kadar Kırım’da Kırım Tatarı Matbuatı”, “Kırım Tatar Yazarlar Birliği Başkanı Meşhur Yazar, Gazeteci, Folklorist, Edebiyatşinas Rıza Fazıl ile Söyleşi”, “Kırım Tatar Yazarı ve Gazeteci Seyran Süleyman ile Söyleşi” başlıklı yazılarından sonra seçme öykülere yer verilir. İkinci bölümde; “Çağdaş Kırım Tatar Öykücülüğüne Genel Bir Bakış”, “Sürgün Yıllarında Kırım Tatar Matbuatı” “Zakir Kurtnezir ile Kırım Tatar Edebiyatı” başlıklı yazılardan sonra Kırım Tatar edebiyatına ait seçme öyküler bulunur.

2.1.6.7. Bir Hayat Bir Hikâye²⁷

Çalışma, Hüseyin Su yönetiminde Zeytinburnu Kültür Merkezi’nde öykü üzerine gerçekleştirilen söyleşilerin bir araya getirildiği bir eserdir.

Toplam on dört öykücünün öykü anlayışları, öykü dünyaları bu söyleşilerin malzemesini oluşturmaktadır. Söyleşide yer alan on dört öykücü;

Adnan Özyalçınar, Nursel Duruel, Sevinç Çokum, Necati Mert, Selim İleri, Necati Güngör, Cemil Kavukçu, Ali Haydar Aksal, Özcan Karabulut, Jale Sancak, Cemal Şakar, Sadık Yalsızuçanlar, Ayfer Tunç, Sibel Eraslan şeklinde sıralanır.

²⁶Hüseyin Su, Çağdaş Kırım Tatar Öyküsü, Hece Yayınları, Ankara, 2014.

²⁷Hüseyin Su, Bir Hayat Bir Hikâye, Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul, 2018.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK HİKÂYESİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ VE HÜSEYİN SU'NUN ÖYKÜCÜLÜĞÜ

3.1. HİKÂYE KAVRAMI VE TÜRK EDEBİYATINDA HİKÂYE

3.1.1. Hikâye Kavramı Üzerine

Hikâye kavramı, en az insanlık kavramı kadar eski bir kavramdır. Sosyal bir varlık olan insan; duygularını, düşüncelerini, hislerini, heyecanlarını, mutluluk ya da sıkıntılarını bir başkasına anlatma, aktarma ihtiyacını sürekli hisseder. “Bir insan her zaman hikâye anlatıcısıdır; kendi hikâyeleriyle ve başkalarının hikâyeleriyle çevrili yaşar; başına gelen her şeyi onlar aracılığıyla görür ve hayatını anlatıyormuş gibi yaşamaya çalışır.” (Sartre, 2017: 67) diyen Sartre’ye göre, insanoğlu sürekli hikâyelerle yaşar. Kimi zaman kendi hikâyemizi anlatır ya da kimi zaman başkalarının hikâyelerini dinleriz. “Nöropsikolog Oliver Sacks da hikâye ile hayatın aynı yönde ilerlediğini düşünür. ‘Her birimiz,’ diye yazar, ‘bir biyografiyiz, bir hikâyeyiz. Her birimiz sürekli ve bilinçsiz olarak bizim tarafımızdan, bizim aracılığımızla ve bizim içimizde oluşturulan tek bir anlatıyız.’” (Randall, 2014: 117) Bu açıdan değerlendirildiğinde herkesin okunmaya ya da dinlenmeye değer mutlaka bir hikayesi bulunur. Bir insanın hikâyesinin varlığı onun varoluşunun ispatıdır. Hikâyesi olmayan bir insanı düşünmek imkânsızdır.

Hayatımızın her tarafını kuşatan ve hemen hemen her gün birilerine anlatma ihtiyacı hissettiğimiz hikâyenin kökü çok uzun yıllar öncesine dayanır. Hatta hikâye kavramı *Habil ve Kabil Kıssası* kadar eskidir:

“Romanın tarihi kısadır. Eğer başlangıcını Richardson’dan alırsak, yalnızca iki yüz yıllık bir zaman dilimini kapsar. Oysa söylencelerden, halk öykülerine, masallardan fıkralara; yaşam öykülerinden en kaba terimle halkın ‘iyi bir hikâye’ dediği metinlere kadar uzanan kısa öykünün geçmişi inanılmaz uzundur. İnsanoğlunun yaratılış öyküsündeki Habil ve Kabil birer kısa öykü kahramanıdır; ‘Savurgan Oğul’ meseli de kısa bir öyküdür ve kendi içinde, tüm zamanları kapsayan bir başyapıttır.” (Bates, 2013: 7)

Yukarıdaki ifadelere bakıldığında insanlığın doğuşuyla eşdeğer olan hikâye kavramı anlatının olduğu her yerde varlığını hissettirir. Bir olayı, durumu aktarma ilk olarak kendini kıssalarda gösterir.

Arapça bir kelime olan kıssa, farklı anlamlara tekabül eder. Türk Dil Kurumuna göre kıssa, ders çıkarılması gereken anlatı, olay (Türkçe Sözlük, 2011: 1426) anlamına gelir. Ferit Develioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*'ında ise kıssa maddesi için; 1.fikra, hikâye, rivâyet 2.vak'a, macera (Develioğlu, 1999: 517) açıklamalarını kullanır. Bir başka sözlükte ise kıssa maddesi için; 1.Naklonulan gerçek ya da uydurma hikâye, rivayet 2.Vaka, vukuat, sergüzeşt (Parlatır, 2011: 902) ifadeleri geçer. Bu anlamlarının yanında kıssanın en önemli özelliklerinden biri de kutsal bir kaynaktan çıkıp insanlara ders vermesidir. "Öyleyse anlat kıssayı, umulur ki tefekkür ederler" (Kur'an-ı Kerim, A'râf/176) şeklindeki ayet bunu çok açık bir şekilde ortaya koyar. "Kur'an'da da büyüleyici bir üslûpla kıssalar anlatılır. Bu kıssalarda, peygamberlerin, doğru yoldan sapmış ulusların hayatları hikâye edilir. Kıssalarda amaç ibret ve hikmettir." (Tosun, 2014a: 17) Hikâyelerin en eski biçimi olarak kabul edilen kıssalar mitlerle eş değerdir. Her ikisinin de çıkış noktası kutsal kabul edilen, örnek teşkil eden bir durumdan türemiş olmasıdır:

"Kıssanın en önemli özelliklerinden biri, bizi bilimsel ya da felsefi dilin anlatmaktan âciz kaldığı bir anlam boyutuna ulaştırmasıdır. Bu anlamıyla kıssa Mircea Eliade ve benzerlerinin kullandığı anlamda myth'e tekabül eder. Söz konusu bu kullanıma göre myth, asla ve hiçbir anlamda uydurma hikâye anlamına gelmez. Tam tersine myth, kutsal kabul edilen, örnek oluşturan hayata bir anlam, değer ve derinlik katan 'gerçek bir öykü'yü dile getirir. Bu yönüyle günlük dilde kullanılan uydurma ve yalan hikâyelerden, mesel ve masallardan (ve tabî, hikâye ve romanlardan) son derece farklı olup; kutsal gelenek, vahiy ve örnek oluşturacak model anlamlarını üstlenir. Kısaca myth ya da kıssa, kutsal ve gerçek bir öyküdür; çünkü her zaman ve büyük ölçüde nihaî varoluş şartlarımızda kucaklayan hakikatlere atıfta bulunur. Yaşanan yanı sıra göz önüne alındığında myth ya da kıssa bilimsel ya da felsefi bir açıklama değil, tam tersine hakikati ve nihaî anlamda ne olduğumuzu bize bir daha yaşatan anlatıdır." (Koç, 2000: 27)

Yukarıdaki açıklamalardan da görüleceği üzere kıssaların kutsallığını ve gerçekliğini vurgulanır. Bu durum da kıssaları sadece sanatsal bir gerçekliği olan hikâyelerden ayırır.

Bu şekilde hikâyenin çıkış noktasını özetledikten sonra şimdi de hikâye ve öykünün tanımlarına ve aralarındaki birtakım temel farklara bakmanın yararlı olacağı kanaatindeyiz.

Arapça bir kelime olan ve "h-k-v" kökünden türeyen hikâye, başlarda *taklit etme, başkalarına benzeyerek bir olayı aktarma* manasında kullanılır. Sonraki dönemlerde ise *tahkiye* sözcüğünden hareketle herhangi bir olayı nakletme, aktarma,

anlatma anlamlarında kullanılır. Geçmişten günümüze dek yayımlanmış birtakım sözlüklerde ise hikâye maddesi için şu karşılıklar kullanılır:

Mütercim Âsım, Terceme-i Kâmûsü'l Muhît adlı sözlükte hikâye maddesi için; “Kitâbe vezninde bir sözü ve haberi nakl ve rivayet eylemek” (Asım, 1272: 792)

Muallim Naci, Lûgat-i Naci adlı sözlükte hikâye maddesi için; “Nakl, beyân, bir vak’ayı hikâye, bir hususun hikâyesi bazı vukuatın hey’et-i mecmuası” (Naci, 1322: 358)

Şemseddin Sami, Kamûs-i Türki’de hikâye maddesi için; “Nakletme, bir vak’a veya sergüzeşti sırasıyla anlatma, rivayet; hakikî veya uydurma ve ekseriya hisse yapmaya mahsus sergüzeşt ve vukuat, kıssa, mesel; Fransızcada roman denilen uzun sergüzeşt ki esasen ahlâka hizmet etmek şartıyla envâi vardır.” (Sami, 1317: 554)

Bununla birlikte Türk Dil Kurumunun yayımladığı Türkçe Sözlük, hikâye maddesi için; “1.Bir olayın sözlü veya yazılı olarak anlatılması, 2.Aslı olmayan söz, olay, 3.Gerçek veya tasarlanmış olayları anlatan düzyazı türü, öykü, 4.Hastanın rahatsızlığı ile ilgili geçmişi, 5.Hastalığın teşhis ve tedavisiyle ilgili her türlü bilgi, epikriz.” (Türkçe Sözlük, 2011: 1100) gibi karşılıklar kullanır.

Osmanlı Türkçesi Sözlüğü’nde hikâye maddesi için; “1.Bir olayı ve macerayı sırasıyla anlatma, dile getirme, nakletme, 2.Hakikî veya uydurma sergüzeşt, vukuat, kıssa, masal, 3.Rivayet, aktarma.” (Parlatır, 2011: 635) ifadeleri bulunur.

Edebi bir tür olarak anlatma esasına dayalı metinler arasında yer alan hikâye kavramı konusunda Mehmet Tekin *Roman Sanatı* adlı kitabında romanın hikâye ya da hikâyeler anlattığını ifade ettikten sonra, olayların zaman sırasına göre dizilip anlatılması olayını hikâye kavramıyla karşılar. (Tekin, 2012: 76)

Hikâyenin gerçek ya da kurgusal, nesir ya da şiir şeklinde bir anlatı olduğunu dile getiren Randall, anlatı ile hikâyenin birbirinden farklı olduğunu bütün anlatıların hikâye olarak değerlendirilemeyeceğini ancak bütün hikâyelerin birer anlatı olarak değerlendirilebileceğini ifade eder. Bununla birlikte; “hikâye nedir?” sorusunun basit olmasına karşın cevabının zor olduğunu söyler. Bir anlatının hikâye olarak tanımlanması için üç şeyin gerekli olduğunu ifade eden yazar bunları şöyle sıralar:

1.Hikâyeyi anlatan, yani hikâyeyi yaratan kişi ve hikâyenin anlatma aracı olan bakış açısı;

2. Bir karakter ya da bir dizi karakter, yan hikâyenin gelecekleriyle ilgilendiği gerçek insanlar ya da kurgusal yaratıklar;

3. Bir olay örgüsü, yani karakterlerin yaptıklarını, davranışlarını, başa çıkmak zorunda oldukları durum ve çatışmalarını planlayan çerçeve (Randall, 2014: 111-113)

Ömer Lekesiz *Öykü İzleri* adlı eserinde hikâye için; “Zaman içinde destan, esatir, efsane, kıssa, mesel, menkıbe, mesnevi, fıkra, koşuk da desek genel adı hep hikâye olacaktır.” (Lekesiz, 2000: 24) ifadelerini kullanarak hikâyenin ders verme yönüne dikkat çeker.

Yukarıdaki tanımların tümüne bakıldığında hepsinin ortak yönünün hikâyenin bir olaya, olayla birlikte anlatma esasına dayalı bir kavram olmasıdır.

3.1.2. Hikâye mi Öykü mü?

Edebi bir tür olarak ilk kez Tanzimat döneminde kullanılmaya başlanan hikâye, 1960’lı yıllara kadar kullanılagelen bir kavram olmuştur. 1932 yılında Türk Dili Tetkik Cemiyeti adıyla kurulan ve daha sonra Türk Dil Kurumu olarak adını değiştiren kurum, öztürkçeci bir tutumla Türkçede bulunan Arapça ve Farsça kökenli kelimelerin yerine öztürkçe sözcüklerin kullanılmasını uygun görür. Öykü kavramı da böyle bir dönemin ürünü olarak ortaya çıkar. İlk başlarda öykünün, hikâyenin yerini tutan bir kavram olarak kullanılması düşünülür. Ancak hikâye kavramının yerine kullanılan öykü kavramı kimi kesimlerce benimsenirken kimi kesimlerce uygun görülmez ve öykünün hikâyeden farklı olduğu görüşü dile getirilir.

Kelime olarak öykü, Türkçe Sözlük’te; “Ayrıntılarıyla anlatılan olay, 2. Hikâye.” anlamlarında kullanılır. (Türkçe Sözlük, 2011: 1864). Bu kavramı Nurullah Ataç, ilk kez 1960’lı yıllarda Ulus gazetesindeki 15 Ocak tarihli yazısında kullanır. (Mert, 2015: 92) Öykünün, Denizli ağzından derlendiği ileri sürülür. Zamanla hikâye kelimesinin yerini tutmasının hedeflendiği kavramın kapsadığı anlam, hikâye kelimesinin karşıladığı anlamın çok uzağında kalır. Bu konuda Ali İhsan Kolcu *Öykü Sanatı* adlı eserinde; “Öykü bugün hikâye kelimesini karşılırsa da onun yüzyıllar boyunca kullanılagelmiş olmaktan kaynaklanan anlam zenginliğini tam olarak karşıladığı ya da taşıdığı söylenemez. Daha çok kısa hikâye için kullanılan bu terim ve kavram zaman içinde hikâye kavramının yerini alacağı gözlemlenmektedir.” (Kolcu, 2015: 15) ifadeleriyle öykünün hikâyeye göre çok daha yeni bir kavram olduğunu ve

dolayısıyla tarihsel arka plan bakımından zengin olan hikâye ile yarışamayacağını ve onun yerini tutmayacağını söyler.

Öykünün hikâyenin yerini tutamayacağını, dilimizden hikâye kavramını kovmak için uydurulan bir sözcük olduğunu söyleyen Ömer Leksiz, kendisiyle yapılan bir söyleşide öykü ile hikâyenin birbirinden farklı kavramlar olduğunu ve her iki kavramın yan yana kullanılması gerektiğini şu ifadelerle açıklar:

“Öykü, ‘hikâye’yi dilimizden kovmak üzere uydurulmuş ama yerine uydurulduğu kelimeyi kovmak bir yana onun kıyıcılığına, biraz ürkek bir halde tutunmuş. Çünkü ‘kes şu hikâyeyi’ demişiz de ‘kes şu öyküyü’ dememişiz ya da ‘onun anlattıkları hikâye’ demişiz de ‘onun anlattıkları öykü dememişiz.’ ‘Hikâye’yi telmihli, tecahül-i arifli, tevriyeli, istiareli, kalıplarla rahatça kullanırken ‘öykü’yü daha çok edebiyat ile ilişkilendirerek kullanmışız. Buna göre, yaşayan iki sözcüğün farklı içerikler yüklenerek kullanılması bir zorunluluk olarak belirmiş” (Leksiz, 1998: 12)

Rasim Özdenören, “*Hangisi: Hikâye mi Öykü mü?*” adlı soruşturma için kaleme aldığı “*Öykü Hikâyeye Karşı*” başlıklı yazıda öykü ile hikâyenin ders verme noktasından birbirinden ayrıldığını söyler ve hikâyede ders verme amacının belirgin bir şekilde olduğunu oysa öykünün ders verme gibi bir durumdan elinden geldiğince kaçındığını dile getirir. (Özdenören, 2015: 87-88)

Âlim Kahraman, “*Hangisini Demeli: Hikâye mi Öykü mü?*” adlı başlıklı yazısında öykünün tarihsel arka planının eski olmakla beraber, kavramın altmış yetmiş senelik bir geçmişinin olduğundan bahseder ve öykü ile hikâye kavramlarının beraber kullanılmasının edebiyatımızda da dilimizde de bir çiftbaşlılığın göstergesi olabileceğini ifade eder. (Kahraman, 2015: 90)

Ethem Baran, “*Öyküye Hikâye Denir mi?*” başlıklı yazısında her iki kavramı kesin çizgilerle birbirinden ayırmanın zor olduğunu dile getirdikten sonra her iki türün zaman zaman birbirine yaklaştığını zaman zaman da bazı noktalarda birbirinden uzaklaştığını söyler. (Baran, 2015: 97)

Saban Sağlık da “*Her Öykü Hikâyedir Amma Her Hikâye Öykü Değildir*” adlı yazısında öykü sözcüğünün etimolojisine dikkat çeker. Öykü kelimesinin *zaman*, *vakit*, *devir*, *mevsim*, *an* gibi birtakım anlamalara geldiğini belirten Sağlık, kelimenin kökeninin eski Türkçedeki “*öd*” kelimesinden ileri geldiğini belirtir. Bununla birlikte Sağlık, öykü kelimesi ile hikâye kelimesinin eş anlamlı kelimeler olmadığını çünkü bir dilde eş anlamlı kelime diye bir kavramın olamayacağını dile getirir ve buna ek olarak öykü ile hikâyenin çok farklı şeyler olduğunu iddia eder. (Sağlık, 2015: 99-100)

Sadık Yalsızuçanlar, öykü ile hikâye meselesine modernizm-gelenek bağlamında yaklaşırken öykü ile hikâye arasındaki farkı şu cümlelerle özetler: "...öykü daha modern bir anlatı biçimini, bir öyküleme dilini ima ediyor, hikâye, daha geleneksel olanı. Öykü, daha kısa, daha oylumsuz anlatılar için kullanılıyor, hikâye, daha oylumlu, kişiler kadrosu daha zengin, daha uzun anlatılar için." (Yalsızuçanlar, 2015: 107) Öykü-hikâye kavramaları arasındaki farkla ilgili tespitlerde bulunan bir diğer sanatçı Recep Seyhan, hikâye ve öykü kavramlarının hem gerçekliği ele alış biçimleri, hem çıkış noktaları (Doğu-Batı) hem de anlatıcının konumu açısından farklı iki kavram olduğunu dile getirir. Seyhan, hikâyenin gerçekliklerden, yaşamışlıklardan yola çıkarak hayatı yeniden yorumladığını söylerken öykünün ise imgelerden, hayal dünyasından hareket ettiğini ve kullandığı malzemenin imge, hayal dünyasına ait olduğunu ifade eder. Hikâyeyi gerçek, öyküyü ise mecazla eşdeğer tutan Seyhan; tanımların tek olmadığını ve uzayıp gideceğini söyler. (Seyhan, 2015: 109-110)

Hüseyin Su, öykü-hikâye ile öykücü-hikâyeci arasında bir ayrımın edebiyatımızda tartışmaya mahal vermeden ve kesin sınırlar çizilerek yapılamayacağını ifade eder. Bu konuyla ilgili söylenen, yazılan her şeyin bir arayıştan ibaret olduğunu ifade eden yazara göre edebiyatın çeşitli dönemlerinde teknikten konuya hatta metinlerin özetlenebilir olup olmamasına kadar farklı yaklaşımlarla hikaye ve öykü ayrımı yapılsa da bu çalışmaların neticesinde varılan yargılar çelişkiye düşmekten kurtulamaz. Bununla birlikte geçmişten bugüne de hikâye ile öykü arasında birçok ayrımın gerçekleştiğini dile getiren Su, Türkçenin geçirdiği tarihsel süreç ve kavramlara yaklaşım tarzı bu ayrımın ortaya çıkmasını ya da belirgin çizgilerle birbirinden ayrılmasını engellediğini dile getirir. Konuya kavramsal açıdan yaklaşan Su, hikâye kavramının öykü kavramını içerdiğini ve yazdıklarının öykü olduğunu söyler. (Su, 2003: 8) Hikaye kavramını karşılamak için öykü sözcüğünün 1940-45'li yıllarda ilk kez kullanıldığını dile getiren Hüseyin Su, buna karşın ilk modern öykü örneklerinin ise en az elli yıl önce verildiğini söyler. Hikâyenin öyküyü kapsamasına rağmen öykünün hikâyeye göre daha dar bir anlam alanına sahip olduğunu belirten yazar öykünün kendisindeki karşılığını ise şu sözlerle açıklar:

"Öyküyü, hayatın bize yaptıklarına karşı bir misilleme olarak anlıyorum. Yani hayata karşılık vermek... Öykü yazarken de hayat müdahale etme saikiyle hareket ediyoruz, diye düşünürüm. Doğru gitmediğini gördüğümüz, beğenmediğimiz durumlarda öykülemeye, yendien düzenlemeye, düzeltmeye başvuruyoruz. Doğrularımızda, düşlerimize, düşüncelerimize göre yeniden öykü olarak kuruyoruz

hayatı. Büyük kurgunun içinde, bize tanınan küçük kurgu alanlarında, becerimizi, sorumluluk bilincimizi, nelere meylettığımızı de sınamak anlamında, heva ve heveslerimize tabi oluyor muyuz, kapılıp gidiyor muyuz, yoksa diye sormak anlamında öyküler kurarak hayata müdahale ediyoruz: Öykü yazıyor, öykü okuyoruz.” (Su, 2016: 109).

Alıntılarda da görüleceği üzere hem öykü için hem de hikâye için tanımlar çok çeşitlidir ve bu tanımlar tek olmadığı gibi öykü ve hikâye kavramlarını ele almak açısından her sanatçının kendine has bir tutumu bulunur. Dolayısıyla öykü mü hikâye mi meselesi bugün bile üzerinde anlaşma sağlanmayan, edebiyatın çetrefilli konularından biridir. Kimi yazarlar yazdıkları ürünler için öykü kavramını kullanırken kimi yazarlar da hikâye kavramını tercih eder. Bu tartışmaya burada virgül koyarak öykünün tarihsel kayaklarına bakmanın yararlı olacağı kanaatindeyiz.

Öykü, edebiyatımızın her ne kadar yeni tanıştığı bir tür olarak düşünülse de bunun böyle olmadığını, köklerinin çok daha eskilere dayandığını söyleyen birtakım görüşler de mevcuttur. Sözlü edebiyat geleneğine ait olan sagulardan başlanmak suretiyle, destanların, Dede Korkut Hikâyelerinin, menkıbelerin, halk hikâyelerinin Türk öykücülüğü için önemli birer kaynak olduğu dile getirilir. Semih Gümüş, bu konuyla ilgili *Öykünün Kedi Gözü* adlı eserinde şunları ifade eder:

“Türk edebiyatında öykü, öteden beri zengin bir anlatı geleneğine dayanır. Yalnızca Batılı (çağdaş) anlamda ilk öykü örneklerinin yazıldığı Tanzimat döneminden değil, Türk anlatı geleneğinin yazılı ve sözlü kaynaklarından da beslenmiştir. Öykünün kaynaklarını yazılı edebiyatın başlangıcına götürenler, edebiyatımızda öykünün birikiminin ne denli eski ve zengin olduğunu anlatır. Sözlü halk edebiyatının ardından, yazılı halk hikâyeleri de öyküyü besleyen kaynaklar arasında anılabilir. Değil mi ki öykü, romanın parçalı ve hâlâ tamamlanması olanaksız kısıtlarının yanında, uzun, kesintisiz ve güçlü bir tarihe sahiptir, nedenleri arasında geçmişin içinden çıkmış olması kadar, kaynaklarını geçmiş içinde arama olgunluğu da vardır. Öte yandan, bunu öykünün izcilerinin kılavuzlarında yazılı bir söz olmaktan çıkarıp kapsamlı biçimde açıklamak da elbette vardır. Tam bu arada Dede Korkut Kitabı’nın hem konusu ve içeriği hem de anlatım biçimleri bakımından öykücülüğümüze bir temel oluşturduğu söylenebilir.” (Gümüş, 2012b: 17)

Yine bu konuyla ilgili Hüseyin Su, şu soruları sorar: “Türk öykücülüğü 1870’lerde mi başladı, yoksa bu başlangıç, Dede Korkut Hikâyeleri’ne dek uzanıyor mu? Öykümüzün kaynakları, 1850’lerden sonraki ilk çeviriler ve Batılı örnekler mi, yoksa eski edebiyatımızın manzum ve mensur hikâyeler, halk hikâyeleri, Dede Korkut Hikâyeleri, masallar, dinî menkıbe ve hikâyeler mi?” (Su, 2000: 6) Bu soruları sorduktan sonra tıpkı Semih Gümüş gibi o da öykümüzün köklerini sözlü geleneğimize hatta sagulara kadar götürür ve öykümüzün tarihi kaynakları ile ilgili şunları ifade eder:

“Türk hikâyesi Dede Korkut’tan beri... cümlesiyle açılan bir antolojideki ilk örnek de Duha Kocaoğlu Deli Dumrul adlı öyküdür. Son dönemde, yaygınlaşan öykü antolojilerinden en yeni ve kapsamlı birisinin de Giriş’indeki Türk Öykü Tarihi’nin ilk cümlesi: ‘Bilinen kaynaklara göre Türk öykü tarihi Dede Korkut öyküleri ile başlar.’ yargısıdır. Buradan hareketle tahkiye geleneğimizin ve kültürümüzün birikiminde şöyle bir bellek taraması yapılabilir: Eski Türk edebiyatındaki sagulardan, yuğ törenlerinin, bütün ritüellerinden, destanlardan, masallardan, sözlü/yazılı halk hikâyelerinden, dinî menkıbelerden, mevlitlerden, Hz. Ali Cenklere, Hayber Kalesi’nin Fethi ve Kesikbaş Hikayelerinden, Divan edebiyatındaki tahkiye ağırlıklı mesnevî vb metinlerden, Kelile ve Dimne’den, Binbir Gece ve Binbir Gündüz Masalları’ndan...; rahatlıkla gerçeküstü hikâyeler bile sayılabilecek, Marquez’in yüzyıl yağın yağmurlarının tahkiye tadıyla okunabilecek, Erzurum’un soğuşunda havada donup kalan kedi, sırtlarında hayvanlarla ip üzerinde bir dağdan diğerine geçen cambazları... vb’nin anlatılarıyla Evliya Çelebi’nin Seyahatnâme’sinden, Leylâ ile Mecnun’dan, Hüsn ü Aşk’tan... tahkiye dili, duyarlığı, zekâsı, hayali ve bütün imkânlarından yararlanamaz mıyız? Hayatımızın, kültür ve duyuş itibariyle birçok malzemesini burada bulamaz mıyız?” (Su, 2000: 14-15)

Türkiye Defteri adlı edebiyat dergisindeki “Aydınlar ve Hikâyemizin Doğuş Sorunları” adlı yazının sonuç kısmında Batılı hikâyemizin başlangıcı noktasında sözlü edebiyatına ait anlatıların önemli birer kaynak ve bu anlatıların modern öykümüzü besleyen ilk damarlar olduğu düşüncesi üzerinde durulur:

“Yineleyeyim, Batılı anlamda ilk hikâyemizin oluşumunda, eski anlatı geleneğimizin büyük, belirleyici payı vardır. Bu pay ortaya çıkarılmadan, anlatı geleneğimiz göz önüne alınmadan, hikâyemizin dünü ve bugünü sağlıklı bir bakışla görülmez. Geleceğin hazırlanışı eksik kalır. Anlatı geleneğimizin varlığı, bunu hikâyemizin doğuşundaki etkilerinin yadsınması, edebiyatı değerlendirme alanında içine düşülmüş bir metafizik batağın belirtisidir... Tarihimizin XIX. veya XX. yüzyılda başlamadığı gibi, hikâyemiz de 1870’te başlamamaktadır: Çünkü *batılı hikâyemiz doğulu hikâyemizle başlar.*” (Aktunç, 1971: 9-10)

Feridun Andaç, bugünkü öykümüzün çıkış noktasını destanlara, Binbir Gece Masallarına, Nasrettin Hoca fıkralarına, Dede Korkut Hikâyelerine, meddah hikâyelerine dayandırır. (Andaç, 1999: 13)

Bütün bunlardan hareketle öykümüzün Tanzimat ile birlikte başlamadığı, köklerinin daha doğrusu beslendiği kaynakların çok eskilere dayandığı hatta ilk temellerinin sözlü edebiyat ürünlerinden olan sagularla atıldığı söylenebilir. Bunun yanında Dede Korkut Hikâyeleri de üzerinde durulması gereken bir diğer önemli kaynaktır. Yine halk edebiyatı ürünlerinden olan halk hikâyelerinin, menkıbelerin, divan edebiyatı türlerinden olan ve olaya dayalı bir tür olan mesnevilerin de günümüz Türk öyküsüne kaynaklık eden ürünler arasında sayılabilir.

3.1.3. Türk Hikâyesinin Tarihsel Gelişimi

1839 Tanzimat Fermanı ve 1856 Islahat Fermanı ile birlikte Osmanlı'da toplumsal alanda meydana gelen değişmelerden doğal olarak edebiyat ortamı da etkilenir. Tanzimat ile birlikte hikâye türünde yapılan ilk değişikliklerin çeviri yoluyla gerçekleştirildiğini söylemek mümkündür. (Özön, 2015: 141) Çeviriler sayesinde teknik açıdan olmasa da içerik noktasında Türk edebiyatında birtakım değişimlerin meydana geldiği görülür. Özellikle o döneme kadar gündeme gelmeyen konular çeviri yoluyla Türk edebiyatının gündeminde yer tutmaya başlar.

Türk edebiyatında modern hikâyenin çeviriler aracılığıyla başladığını dile getiren Okay'a göre çeviri eserler, modern hikâyeye geçiş döneminde önemli örneklerdir. Batı'nın gündeminde olan ve o döneme kadar işlenmemiş birtakım konuları edebiyatın gündemine getirmiş olmaları, eski nesir tarzını zorlamak suretiyle yeni bir bakış açısı getirmeleri açısından tercüme modern hikâyeciliğin başlamasında önemli bir rol oynar. (Okay, 2011: 57) Farklı türden yapılan bu çeviriler, Türk yazarların eserlerini de etkiler; yazarlar kimi zaman bir eseri taklit ederken kimi zaman da yerli ve mahalli birtakım öğeleri çeviri eserlerle sentezleyerek ortaya yeni bir şeyler koyar. (Okay, 1988: 307) Bu eserlerin başında Yusuf Kamil Paşa tarafından Fenelon'dan çevrilen *Tercüme-i Télémaque* adlı eser gelir. Bunun dışında Victor Hugo'nun *Sefiller* eserinin *Hikâye-i Mağdûrîn* adıyla, Daniel Defeo'nun *Robinson Crusoe* adlı eseri *Tercüme-i Hikâye-i Robenson* adıyla, Chateaubriand'ın *Atala* adlı eseri çevrilen diğer eserlerdir.

Çevirilerle başlayan bu yenileşme dönemi daha sonra yazarların telif eserleri ile devam eder. Modern diyebileceğimiz ilk öykü örnekleri de yine bu dönemde verilir. Bu dönemde eser veren yazarlar, eski edebiyatın anlatım teknikleriyle yeni şeyler anlatmaya çalışırlar. Bu dönemde özellikle işlenen konular açısından bir yeniliğe gidilir, yani yeni içeriklerin eski biçimlerle anlatılmasına devam edilir. Türk edebiyatında öykü adına ilk kırılma Aziz Efendi'nin *Muhayellat* adlı eseriyle başlar. Aziz Efendi'nin kaleme aldığı bu eserde hem eskiye hem de yeniye ait unsurların bir arada bulunur. Binbir Gece Binbir Gündüz hikâyelerinin kurgusunu hatırlatan eserin ilk baskısından sonra üç baskısının daha yapılması esere olan ilginin bir göstergesi sayılabilir. (Gariper, 2012: 61)

Eser, dil, üslup, kurgulama tekniği bakımından kendisinden önceki eserlere göre yeni bir şeyler ortaya koyar:

“Sade bir dille yazılmış olması, bazı bölümlerinde mekân anlatımının coğrafi gerçekliğine uygun düşmesi, üslupta yer yer basmakalıptan kurtulma gayreti, bazı yerlerde hikâye kahramanlarının sosyal durumlarına uygunluk şeklinde konuşturulma dikkatinin bulunması, XVIII. İstanbul’una ait yerli çizgilerin işlenmesi onun modern hikâye ve romana bakan yüzüdür.” (Kahraman, 2015: 29)

Giritli Aziz Efendi’nin Muhayyelat-ı Aziz Efendi eseri dışında, Vartan Paşa’nın Ermeni harfleriyle yayımladığı *Akabi Hikâyesi*, Hasan Tevfik tarafından 1868 yılında yayımlanan *Hayalat-ı Dil*, Evangelinos Misailidis tarafından 1872 yılında yayımlanan *Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ü Cefakeş* adlı eserler de yine bu dönemde özellikle Batı tarzı öykü ve romana geçişte birer geçiş ürünü olarak sıralanabilir.

Birçok alanda; edebiyatta, sanatta, bilimde ve teknikte okurlarını bilgilendirmeyi amaçlayan ve bu amacı doğrultusunda eser veren, yaşadığı dönemde hâce-i evvel olarak bilinen Ahmet Mithad Efendi Türk edebiyatında yeniliğin öncüsü sayılır. Avrupa tarihinin ve Batı tarzı yaşam biçiminin birçok yönüyle Türkiye’de bilinmesine katkı sağlayan romancı olan Ahmet Mithad Efendi (Somuncu, 2015: 116) aynı zamanda İlk telif eser veren sanatçı olarak da bilinir. 1878 yılında yayımlanan ve Aisospos ve Fenelon’dan alınmış bir kısım fıkralardan oluşan *Kıssadan Hisse*, adlı eserinden sonra *Letaif-i Rivayat* (1870-1895) adlı kitabını yayımlar. Bu eseri Emin Nihat Bey’in yayımladığı *Müsâmeretnâme* adlı eser izler. Bu eserler şekil bakımından eski olmakla beraber içerik bakımından yeniyi haber verir:

“Emin Nihad Bey’in yedi uzun hikâyeden ikisi, Tanzimat edebiyatında, uzantısı günümüze kadar devam edecek olan mühim bir temayı haber verir: ‘Binbaşı Rifat Bey’in Sergüzeşti’ ve ‘Bir Osmanlı Kapudanının Bir İngiliz Kızı ile Vuku bulan Sergüzeşti’. Her iki hikâye de Müslüman Osmanlı ile Hristiyan Avrupa’nın karşı karşıya gelmesinde iki medeniyetin, iki kültürün, iki dilin iki dinin, iki geleneğin çatışmalarını, henüz pek sathî olsa da, sergilemektedir.” (Okay, 2011: 58)

Tanpınar’a göre bu ilk tecrübeler canlı bir karakter, bu karakterlere ait derinlemesine bir psikolojik inceleme ya da hayata dair bir canlılık içermeseler bile; olayların kurgulanışı, karakterlerin sosyal çevre ile olan ilişkileri ve farklı bakış açıları bakımından eski hikâyeden ayrılırlar. (Tanpınar, 1988: 289)

Letaif-i Rivayat ve Müsameretnâme adlı hikâyelerden sonra gerçekçi ve modern sayılabilecek öykü ise Sami Paşazade Sezai tarafından (1308/1892) yılında yayımlanan *Küçük Şeyler* adlı öykü kitabıdır. Bu öykü kitabını kendisinden önceki öykü

kitaplarından ayıran en önemli hususlar; eserin gerçekçi bir bakış açısıyla kaleme alınması, ele aldığı konular ve üslubudur:

“Küçük şeyler, öncelikle ‘Mukaddime’si ile dikkat çeker. Sezaî, mukaddimede bugün modern öykünün temel özelliklerinden olan sıradan, küçük şeylerin öyküye konu edilip üslûpla desteklenmesi ile büyük eserler ortaya konulabileceğine dikkat çekmiştir. Öykünün kendisi için ne ifade ettiğini ve kitabına neden bu ismi verdiğini ise mukaddimede şu cümleler özetlemektedir: ‘Dünyada bir zerre yoktur ki güzel yazılmak şartıyla bir mevzu-i mühim addedilmesin? Âlem-i şemsin ahvalini tasvir etmekle bir hurdebînî böceğin kalbini teşrih eylemek edebiyatça müsavidir. En mufassal, en mükemmel kitaplarda bazı küçük şeylerin edebiyatça ehemmiyeti pek büyüktür.’” (Canbaz, 2000: 85)

Çoğu araştırmacı tarafından Türk edebiyatında kısa öykünün başlangıcı sayılan bu eser için; “Küçük Şeyler, yazarın küçük hikâyelerini toplar. Bunların Batı tekniğinde yapılmış ilk Türkçe denemeler olmaktan başka, mühimsenecek bir değerleri yoktur.” (Akyüz, 1982: 79) tespitlerinde bulunur.

Nabizade Nazım tarafından realist bir bakış açısıyla kaleme alınan hikâye ve roman arasında değerlendirilen ve ön sözünde kitaptan; *uzun hikâye* diye bahsedilen *Karabibik* adlı eser de bir diğer önemli eserdir. Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri* adlı eserinde bu eser için “Bu hikâye, tam anlamıyla realist sayılabilecek ilk Türk hikâyesidir.” (Akyüz, 1982: 81) ifadesini kullanır.

Bu düşüncüyü destekler nitelikte olan İsmet Zeki Eyüboğlu’nun da Nabizade Nazım için: “Türk yazınında öykü denince göz önüne ilkin Nabizade Nazım sonra Ömer Seyfeddin gelir. Çağdaş anlamda öykücülüğümüzü bunlarla başlatma, bunları öykü alanında ilk ürün veren sanatçılar olarak değerlendirme bir gelenek niteliğindedir.” (Eyüboğlu, 1972: 6) şeklindeki ifadeleri önemlidir.

Karabibik aynı zaman da köy gerçeğini esere taşıdığından realist bir tutumla kaleme alınan ilk eser olarak kabul edilir: “Nabizade Nazım, esere, bir ön söz de yazmıştır. ‘Kâri’me’ başlıklı bu ön sözde, o dönemde realizmi karşılayan ‘hakikiyyun mesleği’ni şuurlu olarak uyguladığını belirtmekte, kendinden önceki, romantik mektebe bağlı yazarlarca eleştiriye uğramış olan bu tarzın savunmasını da yapmaktadır.” (Kahraman, 2015: 35-36)

Tanzimat döneminden sonra bir diğer edebi devre olan Servet-i Fünun döneminde yazınsal anlamda öykü ve roman, teknik açıdan daha sağlam temellere oturtulur, Batılı tekniğe yakın eserler kaleme alınır. Tanzimat döneminde özellikle

Ahmet Mithad Efendi ile başlayan *halkı eğitme* çabası doğrultusunda kaleme alınan eserlerin içeriğinde bu dönemde değişiklikler yaşanır.

“Servet-i Fünun öykücülüğü, verili bir sanat anlayışını benimsemediğinden, genel olarak şiir ve romandaki gibi ‘mesajcılık’ yerine ‘sezdiriciliği’ esas alır. Kapalı, dar bir sosyal ortamda, kişinin dünya ile uyumsuzluğundan doğan sorunlarını, sıkıntılarını ve iç çatışmalarını anlatan öykülerde Maupassant-vari bir anlatım tekniği görülür. Olayların genel olarak tek düze bir zaman ve mekân boyutunda cereyan ettiği öykülerin klasik bir olay örgüsü vardır.” (Korkmaz, 2012: 178)

Bu dönemin en önemli öykücüsü, romanlarıyla da ön plana çıkan Halit Ziya Uşaklıgil’dir. Teknik bakımdan güçlü romanları Türk edebiyatına kazandıran Halit Ziya Uşaklıgil, bireyin psikolojisini ele alan, aşk, yalnızlık, ihtiras gibi konuları, tutunamayan ve her zaman mağlup olan bireyler üzerinden realist bir bakış açısıyla ele alır. Ahmed Hamdi Tanpınar, Türk edebiyatında romancılığın Halit Ziya ile başladığını dile getirir. (Tanpınar, 1988: 284) Romanlarında kurgu bakımından gösterdiği başarı aynı zamanda kendisini hikâyelerinde de hissettirir. Ancak romanlarında işlenen konular biraz farklılaşmakla beraber yine daha çok bireyin ferdi yönünü ele alan, toplumsal duyarlıklardan uzak konulardır:

“Halid Ziya, hikâye (büyük ve küçük) tarzında bol bol denemeler yaptı. İlk hikâyeleri olan *Bir Muhtıranın Son Yaprakları* ile *Bir İzdivacın Tarih-i Muâşakası* (1886) aynı zamanda, Ahmed Midhad’ın halk ve meddah hikâyelerinin tekniğinden ayrılmamış olan hikâyelerinden sonra, Avrupaî tarzda yazılmış ilk örneklerdir. Sayıları iki yüze yaklaşan hikâyelerinde yazar, daha çok, şehir hayatının ‘mahalle içlerine ve fakir semtlerine yönelmiş bu çevrelerin herhangi bakımdan dikkati çekip tanınmış tipleri’ üzerinde durmuştur. Bunların, genellikle anormal tarafları, kabarık, acınmaya değer, zavallı insanlar arasından seçildikleri görülür. Aşk, bu hikâyelerde de ikinci plandadır. Daha çok ferdlerin çevreden gelme bazı ıztıraplarının tasvir ve tahliline çalışan yazar, roman tekniğinde gösterdiği başarıyı hikâye tekniğinde de tamamiyle sağlamıştır. Ayrıca romanlarındaki dil ve üslup özellikleri hikâyelerinde de hemen hemen aynen devam etmiştir.” (Akyüz, 1982: 117-118)

Bu dönemin bir diğer önemli öykücüsü de Mehmed Rauf’tur. Ferdin iç dünyasını ele alan, onların psikolojileri üzerinde duran Rauf için çevrenin pek bir önemi yoktur. O, daha çok bireyin iç dünyasının derinliklerine girmeyi hedefler. Hikâyelerinde kendinden kesitler olmakla beraber aşk, kadın ve evlilik ele aldığı başlıca konulardır; “Mehmet Rauf’un genellikle kendi yaşam deneyimlerinden hareketle yazdığı kısa öykülerinde; karşılıksız aşklar, ihanetler, alınganlık, hastalık, ölüm fikri ve intihar olaylarından beslenen kötümser bir atmosfer hâkimdir. Toplam 132 öykü yazan Mehmed Rauf, romanlarının tasarım çalışması niteliğinde ve teknik açıdan zayıf olan bu öyküleri 12 kitapta toplar.” (Korkmaz, 2012: 179)

Dönemin bir diğere öykü yazarı olan Ahmet Hikmet Müftüoğlu, *Hâristân ve Gülistân* başlığı altında öykülerini yayımlar. Bu öykülerinde daha çok şarkın masal geleneğiyle Batı'nın tekniklerini kaynaştırmaya çalışır. (Korkmaz, 2012: 179) Öykülerinde daha çok kadın, aşk ve evlilik konularını işlemiş, kadınların dış görünüşlerini ön plana çıkarır. Topluluğun dağılmasından sonra Milliyetçilik akımının da etkisiyle Milli Edebiyat Dönemi'ne yakın durur ve daha sonra yayımlayacağı *Çağlayan ve Gönül Hanım* romanlarını da bu perspektifle kaleme alır.

1901 yılında Servet-i Fünun Mecmuası'nın kapanmasıyla birlikte 1908 yılına kadar edebiyatta sessizlik hâkim olur. 1908 yılında ise kendilerine Fecr-i Ati (Geleceğin Şafağı) adını veren bir grup Hilal Matbaası'nda toplanarak manifestolarını ilan ederler. Özellikle şiir türünde önemli adımlar atan bu dönem sanatçıları roman ve hikâyede pek bir varlık gösteremezler. Hikâye ve romanlarında bireysel konuların ötesine geçemedikleri gibi yapmacık bir dil kullanmaları da bir diğere özellikleridir. Bu dönemde İzzet Melih Devrim; *Hüzün ve Tebessüm* (1921), *Her Güzelliğe Âşık* (1938), Cemil Süleyman Alyanakoğlu; *Timsâl-i Aşk* (1909), *Ukde* (1912) adlı eserleriyle ön plana çıkar.

Fecr-i Ati Topluluğu döneminde yaşamasına rağmen bu topluluğun dışında kalarak eser veren ve *sokağı edebiyata taşıyan yazar* olarak bilinen Hüseyin Rahmi Gürpınar, dönemin önemli hikâyecilerindendir. Romanlarında takip ettiği natüralist anlayışı devam ettiren Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın hikâyelerinde de *deney* ve *gözlem* ön plandadır. Eserlerinde sık sık araya girmeler, olur olmaz yerde verilen bilgiler, okuru bilgilendirmek amacıyla başvuru olan ansiklopedik bilgiler Ahmed Mithad romancılığını hatırlatır. Ancak Hüseyin Rahmi, Ahmed Mithad Efendi'den ileri düzeyde bir hegamonik söylem geliştirerek okuyucularına aba altında sopa gösterir. (Somuncu, 2015: 226) Hüseyin Rahmi, halk edebiyatı unsurlarından yararlanır ve bunları hikâyelerinde kullanır. "Hüseyin Rahmi Gürpınar, edebiyattan sosyal fayda bekleyen Ahmed Mithad okulunun bir takipçisi olarak, halkın yaşama biçimi ve kıymet hükümleriyle ilgilenmiş, bunları kendi doğrularına göre ifade ve tenkit etmiştir." (İslam, 2012: 344) Toplumun eğitim seviyesini yükseltmeyi amaç edinen Hüseyin Rahmi, özellikle örf, adet gelenek görenek gibi toplumsal kavramlardan hareket eder, eserlerinde olumlu kahramanlara hemen hemen hiç yer vermeyerek bu yolla toplumsal bir eleştiri yapar.

Ali Canip Yöntem ve Ziya Gökalp ile birlikte Milli Edebiyat Dönemi'nin hazırlayıcısı durumunda bulunan Ömer Seyfettin Türk öyküsü için kilometre taşı sayılan yazarlardandır. İlk önce şiir türünde eser veren Ömer Seyfettin, daha sonra öykü türüne yönelir. Hem ele aldığı temalar, hem kullandığı teknikler hem de üslup açısından Türk öykücülüğüne önemli yenilikler getirir: “Servet-i Fünun'dan sonra en olgun tekniğe sahip hikâyeler yazan ve küçük hikâyeyi bir yazarın başlı başına bağlanacağı bir edebî tür haline getiren, Ömer Seyfettin'dir.” (Önertoy, 1972: 138) sözleriyle Ömer Seyfettin'in küçük öyküyü bağımsız bir tür haline getirdiği vurgulanır.

Çok geniş bir konu yelpazesine sahip olan Ömer Seyfettin'in öykülerini, çocukluk anıları, Türk milliyetçiliği, batıl inanışlar, tarihsel olaylar, folklor gibi kaynaklarla besler. Hikâye tekniği açısından olay öyküsünü temsil eden yazar, Türk edebiyatından da Maupassant tarzı denilen klasik olay örgüsüne sahip hikâye tarzının da en önemli temsilcisidir. *Yeni Lisan* hareketiyle başlattığı dilde sadeleşme akımının en önemli savunucusu olan Ömer Seyfettin, hemen hemen tüm öykülerinde bunu gerçekleştirmek adına sade bir dil kullanır.

Fecr-i Ati Topluluğu ile birlikte edebiyat yolculuğuna çıkan daha sonra bu topluluktan ayrılıp Milli Edebiyat anlayışına uygun eser veren ve Cumhuriyet Dönemi önemli hikâyecilerinden biri olan Refik Halit Karay, kaleme aldığı hikâyelerinden dolayı *memleket hikâyecisi* olarak anılır. Ömer Seyfettin gibi Maupassant tarzı hikâyeleriyle ön plana çıkan yazar, hikâyelerinde daha çok gözlemlerine yer verir, nükteli bir dil kullanır ve sorunlara çözüm bulma çabası içine girmez. İlk hikâyelerini *Memleket Hikâyeleri* başlığı altında toplayan Refik Halit Karay, ikinci hikâye kitabı olan *Gurbet Hikâyeleri*'ni de sürgün döneminde kaleme alır. Bu hikâyelerinde ön plana çıkan daha çok vatan hasreti ve gurbettir. Refik Halid Karay, hikâyelerinde ele aldığı konular gözlemlerinden ibarettir. İnsanın temel içgüdülerini ve sahteliklerini veren yazar aynı zamanda Osmanlının çöküşü esnasında memurların içinde bulunduğu tembellik, sahtelik gibi durumlarını da ortaya koyar. (Enginün, 2013: 414)

Yakup Kadri Karaosmanoğlu da Refik Halid Karay gibi Fecr-i Ati Topluluğu'nda yer alır daha sonra Milli Edebiyat çizgisine kayar ve bu yönde eserler verir. Tıpkı çağdaşı olan diğer sanatçılarda olduğu gibi Balkan Savaşları'nın kendisinde uyandırdığı duygulardan dolayı düşüncelerinde ve buna paralel olarak sanatında bir değişim, dönüşüm meydana gelir. Bu bağlamda “sanat için sanat” formülünün pek de

geçerli olmadığını düşünen yazar, Milli Mücadele'ye paralel, savaş ve çöküş yıllarının sancısını ve bunun toplumda yansımalarını ele alan eserler vermeye başlar. (Somuncu, 2015: 167)

Bu bağlamda düşünüldüğünde Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun hikâyeciliği iki döneme ayrılabilir:

“Birinci dönemi, Edebiyat-ı Cedide zevkini, yeni şartlar içerisinde devam ettiren hikâyelere ayırmak yerinde olur. Bu hikâyeler 1914'te *Bir Serencâm* adlı kitapta bir araya getirilmiştir. Yakup Kadri'nin ferdiyetçi olduğu döneme ait bu hikâyelerde sosyal baskı-fert çatışması asıl unsur olarak karşımıza çıkar. Yakup Kadri, hikâyeciliğinin ikinci döneminde yazdığı hikâyeleri *Rahmet* (1922) ve *Milli Savaş Hikâyeleri* (1947) adlı eserlerinde bir araya getirmiştir. Türk toplumunun yaşadığı siyasî ve sosyal hâdiselerin tesiri, edebi zevk ve bilgisinin gelişmesi Yakup Kadri'nin kanaat değiştirmesine sebep olur. Yazar, dikkatini kendi 'ben'i dışına, toplumun problemlerine yöneltir. Zira Türk toplumu çok önemli bir değişikliği çeşitli boyutlarıyla yaşamakta, bu sebeple de devrin aydını İstanbul dışında yaşayan insan kitleleriyle ilgilenmek zorundadır. Balkan Savaşı, Birinci Dünya Savaşı, Millî Mücadele Hareketi gibi büyük hâdiseler, o dönemdeki aydınımızın dikkatini büyük şehirler dışına yöneltmiştir.” (Aktaş, 1987: 57)

Bu dönemin bir diğer önemli hikâyecisi de Halide Edip Adivar'dır. Halide Edip Adivar, Kenan Akyüz'e göre Milli Edebiyat Devri'nin tanınmış ilk romancısı ve hikâyecisidir. (Akyüz, 1982: 180) İlk hikâyelerinde bireysel konuları ele alan Halide Edip Adivar, Milli Mücadele Yılları'yla birlikte konularında değişikliğe gider, özellikle Milli Mücadele'de rol alan kadın karakterleri merkeze alarak toplumsal konuları hikâyelerinde işlemeye başlar. Bununla birlikte Halide Edip Adivar, modern Türkiye'ye örnek teşkil edecek, kendini yetiştirmiş, eğitilmiş ve doğru şekilde modernleşen bilinçli insan tipini kadınlar üzerinden verir (Somuncu, 2015: 166)

Mensur şiirlerle beraber bazı hikâyelerini bir araya getirerek 1911 yılında *Harap Mabetler* adlı öykü kitabını yayımlar. Bu eserde daha çok bireyi ilgilendiren hayal kırıklıkları, aşk, umut, fedakârlık gibi temalar üzerinde durur. Bu kitaptan sonra Milli Mücadele Yılları'na ait olan gözlemlerinden oluşan tarihi ve sosyal içerikli öykülerini ise *Dağa Çıkan Kurt* adlı kitapta toplar. Her ne kadar röportaj havası taşısa da bu öyküler sanatkârane bir anlatıma sahiptir. Bu öykülerde Anadolu insanının karşılaştığı ıstıraplar, felaketler ve bunlara karşı yürütülen mücadeleler ele alınır. (Kahraman, 2015: 45) Özellikle *Dağa Çıkan Kurt* adlı hikâye kitabında topladığı hikâyelerde, savaş günlerine ve Tetkik-i Mezalim Komisyonu'nda görevli iken gezdiği Anadolu'ya dair gözlemlerine yer verir.

Milli Mücadele Dönemi'nde Anadolu'yu gezerek gözlemlerinden hareketle eser veren bir diğer hikâye yazarı da Reşat Nuri Güntekin'dir. Yazı hayatına küçük hikâye ve piyeslerle başlayan Reşat Nuri Güntekin daha sonra romana yönelir. Romanlarında toplumsal konulara değinen Reşat Nuri, hikâyelerinde de aynı çizgiyi sürdürür:

“Küçük öykülerine bir göz atacak olursak, yine toplumu ve aileyi ilgilendiren sorunlar dikkatimizi çekiyor. Oyunlarında olduğu gibi öykülerinde de ağırlık evlilikle ilgili sorunlarda oluyor. Ayrıca toplumun, değişik sorunlarıyla kişinin yaşantısına nasıl yön verebileceği, kişilerin kendi düşünce ve tutumlarıyla yaşamlarını etkileyişleri de değişik konular olarak göze çarpıyor.” (Önertoy, 1981: 367)

Reşat Nuri her ne kadar büyük bir romancıysa da onun öyküleri de dikkate değerdir. Reşat Nuri'nin öyküleri, ele aldığı konular bakımından; boş inançlarla savaşılan öyküler, boş inançların karşısına doğal gerçekleri çıkaran öyküler, Anadolu insanının ortak yönleri ve değişmez tözü ile kavramak isteyen öyküler ve kırık acıları, mutsuz yaşamları, kimsesiz çocukları, toplumsaldan çok duygusala yaslanan ilişkileri anlatan öyküleri olmak üzere üç başlık altında incelenebilir. (İleri, 1975: 75-84)

Milli Edebiyat Dönemi'nde millet sevgisini işleyen Aka Gündüz, “sanat toplum içindir” görüşünü savunan ve milli değerler doğrultusunda eserler veren ama ideolojinin yanında sanat ve estetiği de ihmal etmeyen (Erol, 2017: 630) Raif Necdet Kestelli, daha çok şiirleriyle ön plana çıkan bunun yanında roman ve hikâye de yazan Halide Nusret Zorlutuna, işlediği toplum ve kadın sorunlarıyla milli uyanışın içinde yer alan Şükûfe Nihal, devlet adamı iken gözlemleri sonucu oluşturduğu ve adını *Eski Şeyler* koyduğu kitabıyla Ebubekir Hazım Tepeyran, gibi isimler de hikâye türünde eser veren diğer sanatçılardır.

Cumhuriyet Dönemi'nin ilk yıllarında Milli Edebiyat Dönemi'nin konuları işlenmeye devam edilir. Özellikle sanatın toplum üzerindeki yönlendirici etkisinden ötürü sanatçılar Cumhuriyetin ilk dönemlerinde toplumu yönlendiren realist bir çizgide ve tamamen gözlemlere dayalı eserler verirler. Mekân olarak hikâyelerin odak noktası yine Anadolu'dur. Karakterler de yine bu coğrafyadan seçilen kişilerden oluşur. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Halide Edip Adivar, Refik Halit Karay, Reşat Nuri Güntekin, Hüseyin Rahmi Gürpınar gibi sanatçılar Milli Edebiyat zevkini sürdürmek suretiyle Cumhuriyet Dönemi'nde de daha önce işledikleri temalardan kopmadan hikâye türünde eserler vermeye devam ederler. Bunlar dışında Cumhuriyet Dönemi'nin ilk hikâyecileri arasında; ahlâkın bozulması, insanların yozlaşması, halk-idareci ilişkileri ile Fahri Celalettin Göktulga, Hüseyin Rahmi ve Ahmet Rasim okulundan gelen, işlediği

toplumsal konular ile Ercüment Ekrem Talu, tıpkı Ercüment Ekrem Talu gibi Hüseyin Rahmi ve Ahmet Rasim'i takip eden, geleneksel hayat tarzını benimseyen ve aşağı tabakadan insanları anlattığı hikâyeleriyle Osman Cemal Kaygılı, çağdaşı diğer hikâye yazarları gibi furya olan yani Cumhuriyet devrimlerinin propagandasını yapan konular yazmayı kendisine has bir okur kitlesi yaratmayı başaran Nahid Sırrı Örik, Natüralist bir bakış açısıyla, İstanbul sosyetesinde var olan zevk, eğlence, fuhuş gibi konular ile gündelik hayatı irdeleyen eserleriyle (İslam, 2012: 346) Selahattin Enis gibi yazarları da saymak mümkündür.

1920'lerden sonra özellikle Sadri Ertem öncülüğünde başlayan, Vakit gazetesi etrafında toplanan ve sosyal gerçeklik diye adlandırılan bir grup öykü yazarının Türk edebiyatında etkili olduğu görülür. Sadri Ertem, Bekir Sıtkı Kunt, Kenan Hulusi Koray, Reşat Enis, Ümran Nazif gibi sanatçılar Anadolu'yu Anadolu gerçekliğini, köylüyü, köy gerçekliğini aydın bir bakış tarzıyla bu gerçekliğin tanıklığını yaparlar. (Andaç, 2011: 17) Bu öykücülerin başında Sadri Ertem gelir. 1920'den sonra Türk edebiyatına çok farklı bir gerçeklik anlayışı getiren Sadri Ertem, eserlerinde özellikle eleştirel bir yöntem izleyerek toplumsal yapıyı, olumsuzlukları eleştirir; topluma bilgi yükler ve Anadolu insanını hemen hemen her konuda eserleri aracılığı ile bilinçlendirme yoluna gider:

“Ertem, 1920'li yıllardan itibaren Türk edebiyatına toplumcu gerçekçi çizgide farklı bir soluk getirmiştir. Birçok eserinde öğretici/bilgilendirici/aydınlatıcı/bir anlayışla toplumsal konuları işlemiş, eserleri aracılığıyla toplumsal yapıyı sorgulamış, toplumsal yapıdaki olumsuzlukları eleştirmiş, toplumsal karakterli çatışmaları dikkate sunmuş, kısacası yaşadığı dönemde Türk edebiyatında toplumcu gerçekliğin öncü eserlerini vermiştir.” (Demir, 2008: 66)

Cumhuriyet Devri hikâyecilerinden olan ve sadece hikâye türünde eser veren Bekir Sıtkı Kunt, sıradan insanın hayatına yer verir. Gözlemlerinden hareketle sıradan insanın sıkıntılarını kaleme alan Kunt, halk için yazmayı, onları aydınlatmayı ve eserleri aracılığıyla onları daha güzele doğru götürmeyi ilke edinir. (İslam, 2012: 350) Özellikle köylü gerçekliğini, yoksul halkın sıkıntılarını realist bir tutumla kaleme alır.

Yedi Meşaleciler arasında tek hikâye yazarı olarak yer alan ve Vakit gazetesinde 1934 yılında yazmaya başlayan Kenan Hulusi Koray, korku türünde eser veren ilk yazar olarak bilinir. Servet-i Fünun Topluluğu'ndan sonra Yedi Meşaleciler'e katılır ve Vakit gazetesinde yazmaya başladıktan sonra Sadri Ertem'in açtığı yoldan yürür.

Tek yayımlanan hikâye kitabı olan *Kılıcımı Sürüyorum* adlı kitabında Reşit Enis Aygen, adli muhabirlik yaptığı dönemlerde edindiği izlenimleri kaleme alır. Bu kitabında İstiklal Savaşı'na ait parçalarla sonu felaketle biten maceralara yer verir. (İslam, 2012: 350) Eserlerinde hikâyenin tüm bölümlerine (serim-düğüm-çözüm) mutlaka yer verir.

Gerçekçi bir bakış açısıyla Anadolu'da görev yaptığı sırada edindiği izlenimlerden hareketle hikâyelerini oluşturan Ümran Nazif Yiğiter, toplumun aksayan yönlerini ele alır. İlk eserlerinde belirgin bir şekilde Sadri Ertem'in etkisi görülür. 1940'tan sonra sosyal gerçeklikten kopmadan sanat anlayışında değişikliğe giden Nazifer, Sait Faik hikâyeciliğinden etkilenir. Nazifer, bir anlamda Sait Faik ile Sadri Ertem'in ortasında bir yerde bulunur. (Kahraman, 2015: 61-62)

1940'lardan sonra ele alınan temalar noktasında yazarların çok farklı temalar etrafında eserlerini kaleme aldıkları görülür:

“1940'ların ikinci yarısından sonra maziye ve ferdin iç dünyasına dönüş temalarını, 2. Dünya Savaşı'nın etkileri, demokratikleşme sürecinin izleri ve unutulmuş köy gerçeği takip eder. İhtilaller ve askeri müdahaleler ise 1970'ten sonra Türk hikâyesini etkilemeye başlar. İç ve dış göçler, parçalanmış aileler, gecekondular, kadın hakları, inanma arzusu, dine ve geleneğe dönüş, cinsellik ve nihayet insan tekinin kendi ben'i ile iç mücadelesi de son otuz yılın hikâyesinde farklı yönleri ile işlenen temalar olarak kendisine yer bulur.” (İslam, 2012: 343)

“1940 Kuşağı” diye adlandırılan ve eserlerini gerçeklik anlayışı çerçevesinde veren yazarlardan oluşan topluluk, düşünsel anlamda materyalist ve Marksist anlayıştan etkilenir. Halkçılık, köycülük kavramlarını hümanizmle birleştirerek eserlerinde insan, toplum ve üretim ilişkilerine yer verirler. Feridun Andaç'a göre Sadri Ertem ve kuşağının başlattığı gerçeklik kapılarını sonuna kadar aralayan, diğer bir deyişle kapıları asıl açan kuşaktır:

“Sözünü ettiğimiz Anadolu gerçekliğinin asıl kapılarını Sabahattin Ali, İlhan Tarus, Kemal Bilbaşar, Orhan Kemal, Samim Kocagöz, Necati Cumalı açarlar. Olanı bütün gerçekliğiyle yansıtırken; insan/toplum gerçekliğinin çatışma, değişme durumlarını da göstererek, olması, değişmesi gerekenlerin neler olabileceklerinin de derinden hissettirirler. Tanıklığın, tanımanın ötesinde, toplumu tanımlama sürecini başlatırlar. ‘1940 Kuşağı’nın toplumcu gerçekçi eğilimi içinde yer alan bu yazarlar 1950’lerde ortaya çıkacak yeni bir kuşağın ve anlayışın da yol/yön açıları, etkileyici kaynakları da olacaktır.” (Andaç, 2011: 17-18)

Öykücülüğümüzün Sait Faik ile birlikte iki büyük adlarından bir olarak kabul edilen Sabahattin Ali (Gümüş, 2012b: 23) özellikle köy ve köylü gerçekliği ile ilgili geliştirdiği yeni bir bakış açısı ile ön plana çıkar. Sadri Ertem ve kuşağının bir devamı

niteliğinde olan Sabahattin Ali’yi bu kuşaktan ayıran en önemli faktör ise sanatı göz ardı etmeden gerçeklik ekseninde köy ve köylünün sorunlarını yansıtmasıdır:

“Onu Türk öykücülüğünde seçkinleştiren en önemli özelliği köy ve köylüye bakıştaki orijinalliyedir. Sabahattin Ali, Anadolu insanını, köy ve köylüyü şive çıkmazına düşmeden ve özellikle daha sonraları benzerleri tarafından yapılacağı gibi bayağılaştırılmadan, oldukça gerçekçi ve kabul edilebilir bir bakış açısıyla öykülerine yansıtmayı başarmıştır. Anadolu insanı, Türk öykücülüğünde belki ilk kez onun öykülerinde ete kemiğe bürünüp tam bir gerçeklikle hayat bulmuştur. Öykülerinde Anadolu insanının yol, su toprak, işsizlik, ağalık düzeni, bürokratik baskı, sağlık gibi sorunlarını bir bir ortaya koymuştur. Ama köy ve köylünün sorunlarını bir ideolog veya politikacı gibi değil, bir sanatçı gibi görmüş ve sanatın gerçekleriyle öyküleştirmiştir.” (Tosun, 2013: 51)

Sabahattin Ali’nin öykülerinde dikkat çeken diğer bir yön de kadınlara atfettiği önem ve onları öykülerinde yoğun olarak kullanmasıdır: “Memduh Şevket Esenal’da görüleceği gibi Sabahattin Ali’nin öykülerinde de kadınlar şefkat ve saygıyla ele alınır.” (İslam, 2012: 353)

Sabahattin Ali’nin başlattığı toplumsal gerçeklik anlayışını sürdüren bir diğer öykü yazarı da Orhan Kemal’dir. Özellikle yaşadıklarından hareketle eserlerini meydana getiren yazarın eserlerindeki konular yabancı olmadığı, etrafında olan biten olaylardır kişiler ise yakınında bulunan kişilerdir:

“Sait Faik’in daha çok kenti ve kentsoylu kişileri anlatan, burjuva duyarlıklı öykülerinin gittikçe yoğunlaştığı bir dönemde, Sabahattin Ali’nin ölümüyle yarıda kalan, Anadolu’yu ve Anadolu insanını konu edinmiş toplumcu gerçekçi öykü, Orhan Kemal ile gün ışığına çıkmıştır. Toplumcu gerçekçi öykü açısından, bu dönem için büyük bir aydınlanmadır Orhan Kemal. Yaşanmışlıktan ve acılardan gelen yerli bir duyarlıktır. Hem de hiçbir yabancı iz ve etkisi görmediğimiz, bütünüyle yerli bir duyarlık. Bunda batının burjuva kültürünü almamasının rolünden çok, yaşadığı toplumun, bağlı olduğu kesimin bilincine varmasının rolü vardır. ‘Ben tanıdığım, insanları yazıyorum; tanıdığım, konuştuğum, birlikte sigara içtiğim, sırtımı sıvazladığım, sırtımı sıvazlayan insanları yazıyorum.’ derken, duyarlığını nereden beslendiğini açıklamıştır aslında.” (Yaprak, 1972: 10)

Hikâye ile yazarlığa başlayan ve sonraki dönemlerde romana dönen Orhan Kemal’in roman ve hikâyeleri konu bakımından birbirini besleyen destekleyen ve geliştiren niteliktedir. (Veysel, 1972: 11)

Toplumcu gerçekçi anlayış ışığında eser veren bir diğer sanatçı olan Samim Kocagöz, eserlerinde genel olarak yaşadığı çevreye yer verir. Hikâyelerinin konularını Ege, Söke, Menderes gibi yerlerden ve bu yerlerde yaşayan insanlardan alan Samim Kocagöz, değişen insan davranışlarını, insanlar arasındaki sınıf farkını, bu farkın yarattığı çatışmayı, ekonomik nedenlerden dolayı değişen düzeni hikâyelerine taşır.

Özellikle 2.Dünya Savaşı'ndan sonra makineleşmenin tarımda ortaya çıkardığı değişimi ve bu değişimin toplumsal hayata etkisini eserlerinde yansıtmıştır. (İslam, 2012: 359)

Kasaba, kenar mahalle insanlarını hikâyelerine taşıyarak onların yaşam kavgasını anlatan, aynı zamanda memur aristokrasisini ve bunların esnafla, tüccarla olan ilişkilerini eserlerinde işleyen İlhan Tarus; çağa ayak uyduramayan, özellikle Doğu Anadolu'daki feodal yapıyı ele alan, İkinci Dünya Savaşı ile birlikte yoksullaşan halkın içine düştüğü ahlaki çöküntüyü, çaresizliği ve mutsuzluğu realist bir gözlemci bakış açısıyla işleyen Kemal Bilbaşar; hikâyelerinde Ege'nin kırsal kesiminde yaşayan insanların sorunlarını akıcı, saf ve arı bir dille, realist bir bakış açısıyla anlatan, ayrıca avukatlık yaptığı dönemlerde gözlemlerinden ve dava dosyalarından hareketle suç ve ceza mekanizması arasındaki çarpık düzeni dile getiren Necati Cumalı, Sabahattin Ali çizgisini sürdüren diğer hikâye yazarlarıdır.

1940'larda toplumcu gerçekçi çizgide eser veren hikâyecilerle aynı dönemde yaşayan fakat konuları ele alış biçimleri, sanatçı kişilikleri ve sanat anlayışları bakımından onlardan ayrılan öykü yazarları da bulunur.

Ömer Seyfettin'den sonra modern Türk öyküsünün önemli temsilcilerinden olan Memduh Şevket Esendal, Türk öyküsü için bir dönüm noktası sayılır. Çehov tarzı öykü anlayışının temsilcisi durumunda bulunan Esendal, Türk öykücülüğüne durum hikâyesini sokar. Hayatın olağan akışı içinde herhangi bir an'ı öykülerine taşıyarak gündelik, sıradan olayları öykülerinde işler:

“Memduh Şevket Esendal, Türk hikâyeciliğinde yeni bir tarzın başlatıcısı olmuştur. Çehov tarzı olarak bilinen bu hikâye Maupassant tarzı olarak isimlendirilen ve giriş-gelişme-sonuç şeklinde bir kuruluşu bulunan klasik hikâyeden ilk olarak giriş ve sonuç bölümlerinin atılmış olmasıyla ayrılır. Bir diğer farklılık olaya dayalı olmasıdır. Aynı anlayışla yazılan Esendal hikâyesi, günlük hayatın herhangi bir anından alınmış bir kesit görünümündedir.” (Kahraman, 2015: 55)

Memduh Şevket Esendal öykülerinde etrafımızda olan fakat farkına varmadığımız, günlük hayatın kargaşasında kaybolan esnaf, köylü, ev kadını, işsiz, sosyete, alt sınıf insanlarını bütün sıcaklığıyla ve gerçekçi bir bakış açısıyla ele alır. Kişilerinde her zaman bir umut vardır:

“Ben, insanlara yaşamak için ümit; kuvvet ve neşe veren yazılardan hoşlanırım. İnsanları yuğunmuş mutfak paçavrasına çeviren ve ye'se düşüren yazılardan hoşlanmam. Zaten tam bir refah içinde, huzur içinde yaşamıyoruz. Bir de karanlık, kötü şeylerden bahsederse bize, onları okursak... Bu, insanları havana koyup ezmeye benzer... Hâlbuki insanların içinde bir umut olmalı... Yaşama umudu, neşe vermeli insanlara, okudukları...” (Arısoy, 1953: 8)

İçerik açısından bu noktada duran Memduh Şevket Esendal, aynı zamanda biçimsel anlamda daha önce ifade edildiği gibi klasik vaka örgüsüne dayalı olay hikâyesini yerinden edip onun yerine durum öyküsünün yerleşmesine öncülük eder.

Denizi ve deniz insanını, sünger avcılarını, balıkçıları kısaca denizin içinde ve dışında ne varsa tümünü hikâyelerinde anlatmakla ön plana çıkan Halikarnas Balıkçısı (Cevat Şakir Kabaağaç), aynı zamanda mitolojiyi, Ege Denizi efsanelerini, Akdeniz Savaşlarını da eserlerinde işler. Mavi Hümanizma'nın kurucusu olan yazara göre Eski Yunan Medeniyeti, Akdeniz kıyılarından doğmuştur. Bundan dolayı Halikarnas Balıkçısı, bu medeniyete sahip çıkma gerekliliğini ileri sürer: “Halikarnas Balıkçısı bu medeniyetin mitolojisine ve destan şairlerine de hayranlık duyar. Böylece bir yandan denizi, deniz işçilerini, süngercileri, balıkçıları, Akdeniz'in tabiat güzelliklerini anlatırken bir yandan da eski Yunan kahramanları gibi alinyazıları ile savaşan destan kahramanları yaratır.” (İslam, 2012: 352) Şiirsel bir öykü dili tercih eden Halikarnas Balıkçısı'nın dil noktasında başarılı olduğu söylenemez. Hikâyelerini sade bir dille yazan Halikarnas Balıkçısı, üslup ve tekniğe pek önem vermez. “Halikarnas Balıkçısı'nın öykü dili eski, yeni sözcüklerle yüklüdür; cümleleri kopuk kopuktur. Ama yine de özgün, şiirli ürperişler öne geçmiştir.” (Lekesiz, 2000: 49-50)

Türk öyküsünde Ömer Seyfettin, Sabahattin Ali ve Memduh Şevket Esendal gibi kilometre taşlarından biri olan ve Türk öykücülüğünde yeni bir çığır açan, Sait Faik Abasıyanık için *Öykümüzün Kırk Kapısı* adlı eserde şu ifadeler kullanılır:

“Sait Faik, öykücülüğü meslek edinen, hatta bir hayat tarzı olarak yaşayan modern Türk öykücülüğünün çığır açıcı öykücülerinden biridir. Ömer Seyfettin'den sonra öyküdeki ısrarıyla, bu türün edebiyatımızda yerleşmesinde, sevilmesinde, saygınlık kazanmasında öncü rol oynamıştır. Türk edebiyatında âdeta her şeyin öyküleştirebileceğinin kalıcı örneklerini vermiştir. Coşkulu, içtenlikli öyküleriyle herkesin kabulleneceği, bir öykü dünyası yaratarak Türk öykücülüğünün temel taşlarından biri olmayı başarmıştır.” (Tosun, 2013: 61)

Kendisinden sonra gelen öykücülerini etkileyen ve kendisine has bir öykü dünyası yaratan Sait Faik Abasıyanık, aynı zamanda Çehov tarzı (Durum) öykünün Türk edebiyatındaki en önemli temsilcisidir. İlk öykülerinde yanı başındaki “küçük insan”ları, bunların sıkıntılarını, sevinçlerini, üzüntülerini eserlerine taşıyan ve realist bir tutumla ele alan yazar, “Hikâyelerinde kendi avare hayatını, birlikte geçirdiği balıkçıların, işçilerin sıradan insanların, sefil çocukların hayatlarını anlatır.” (İslam, 2012: 354) Sait Faik, sonraki dönemlerde sürrealist bir eğilimle gerçek ile hayalin iç içe geçtiği sürrealist öyküler vermeye başlar. Öykülerinin gelişim seyrine bakıldığında zaman

küçük adamdan kendi benine, kendi iç dünyasına doğru bir gelişimin olduğu görülür. Bir diğer deyişle küçük insanın dünyasını hikâyelerinden çıkarır ve bunun yerine kendi iç dünyasını koyar. (İslam, 2012: 354) Sait Faik Abasıyanık, olay ya da konuyu öyküden çıkararak, küçük bir yaşantıyı, bir durumu ya da anı öyküleştirmek suretiyle durum öyküsünün de en önemli temsilcisi olur. Aynı zamanda kullandığı şiirsel dil ile birlikte özellikle 1950 dönemi öykücülerini için bir öncü olur.

Roman, şiir, deneme, inceleme gibi türlerin dışında öykü türünde de eserler veren Ahmed Hamdi Tanpınar, romanlarında kullandığı *zaman, bilinçaltı, rüya, hayal, gerçek* gibi kavramlar etrafında öykülerini oluşturur. Onun kişileri bu doğrultuda kendi iç dünyalarında yaşayan, ayakları yere basmayan, hayal ve gerçek arasında gidip gelen kişilerdir: “Tanpınar, kendisinin rüya estetiği olarak kavramsallaştırdığı estetik anlayışını öykülerinde de kullanarak, hayalle gerçek, gerçek ile rüya arasında yaşayan kişileri, yaşıyor olmakla şimdiki zamana bağlı, rüya görüyor veya hayal kuruyor olmakla zaman dışı düzlemlerde anlatmıştır.” (Lekesiz, 2000: 52-53) Öykülerinde hayatta başarısız olan, bundan dolayı kendi iç dünyalarına çekilen, dış dünya ile bağlantılarını koparan kişiler çoğunlukta. Öykülerinde zaman kavramı üzerinde duran Tanpınar’da zaman genel olarak bilinç-bilinçaltının çatışması olarak ortaya çıkar.

Samet Ağaoğlu da 1940 döneminin öykücülerindendir. Yorgun, hasta ruhlu, sanatkar mizaçlı ve hayatla savaşmaktan çekinen karakterleriyle (İslam, 2012: 355) ön plana çıkar. Özellikle Dostoyevski’nin belirgin etkisinin görüldüğü öykülerinde genel olarak sıradan olmayan, başarısız olan kişileri öykülerine taşır. İnsan, Dostoyevski’nin düş/gerçek karmaşasında bocalayan ruh karmaşasının ardından, ışıklı bir geleceğin eşğine varmakta olduğuna inanırken Samet Ağaoğlu’nda ise, insan bu inanç kaybolur ve insan o kuyudan bir daha kurtulacağına inanmaz. (Günyol, 1996: 190).

Farklı bir gerçeklik anlayışı ile eser veren çıkan Tarık Buğra, sadece gözlemleriyle değil aynı zamanda dıştan içe doğru sezgisini kullanarak taşra insanının sadece gözle görünenini değil aynı zamanda iç dünyalarına da yönelerek onların psikolojilerini de ortaya koyar. Taşra insanını ele alması yönüyle öykülerinde Sabahattin Ali’nin tadının yanı sıra karakterlerinin ben’liğini ortaya koyması açısından da Sait Faik’in duyarlılığı bulunur. Feridun Andaç bu noktada Tarık Buğra için “Kasaba gerçeğinde taşra duyarlılığını ustalıkla yansıtan Buğra; yaşanan değişimi/çözülme de gözlemci gerçekçi bir bakışla irdeler. Onu dönem öyküsünün gelişiminde Memduh

Şevket Esenal'dan Sabahattin Ali'ye yakın kılan ama Sait Faik duyarlılığına yönelten anlatımcı/gerçekçi bir yan vardır.” (Andaç, 2011: 158) ifadelerini kullanır. Tarık Buğra tema olarak ise öykülerinde; aşk ve düş kırıklıkları, orta halli insanın hayatı ve yaşadığı sıkıntıları ile taşra insanı ele alır. (Karataş, 2009: 125)

Sadri Ertem ve ekolünden farklı bir şekilde köy ve köylü gerçekliğini ele alan yazarlardan biri de Kemal Tahir'dir. Toplumcu gerçekçi edebiyat ışığında köy sorunlarını ele alan Sadri Ertem ve ekolü, daha çok sömürülen köylüyü, devlet ile işbirliği yapan ve daima kötü gösterilen bürokrat, imam, kolluk kuvvetlerini ön plana çıkarmak suretiyle, eleştirel bir tutumla eserlerini oluştururdu. Kemal Tahir ise farklı bir gerçekçi anlayış geliştirmek suretiyle Cumhuriyet sonrası ana hedefi haline getirir ve bu bağlamda tek parti döneminin ihmallerini, görmezden gelinen toplumsal gerçeklikleri, iktidarın halka dayatmaları, sivil toplumu, halk üzerinde tahakküm kuran burjuvayı eserlerinde işler. (Somuncu, 2015: 239) Öykülerinde gözlemlerinden hareketle gerçekçi bir bakış açısıyla köy ve köylü sorunlarını eleştirel bir tutuma girmeden olduğu gibi aktarır. Bu öykülerini de tek hikâye kitabı olan *Göl İnsanları* adlı kitapta toplar.

Yazdığı tek öykü kitabıyla 1940 dönemi öykücülerinde yer alan bir diğer yazar da Yaşar Kemal'dir. Daha çok romancı yönüyle bilinen Yaşar Kemal, tüm hikâyelerini *Sarı Sıcak* adlı tek bir kitapta toplar. Yaşar Kemal tıpkı romanlarında olduğu gibi öykülerinde de Çukurova'yı, bu coğrafyanın insanını bütün gerçekliğiyle, sıcaklığıyla, renkliliğiyle işler. Öykülerinde insan-doğa çatışması, yoksulluk, şiddet, cinsellik, yozlaşma gibi temalar ön plana çıkar.

Hayat ve doğayı yücelterek, insanların gösterişsiz, sade ve başkalarına özenmeden yaşadığı takdirde mutlu olacağını (Tosun, 2015: 79-80) ifade eden öyküleriyle Haldun Taner; Sait Faik Abasıyanık'tan tanıdığımız “küçük insan” anlatma tarzının sürdürücüsü olan, özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkımdan hareketle daha güzel bir dünya özlemi ve çocukluk anılarını anlattığı öyküleriyle Oktay Akbal; kendi kuşağı dönemin modası durumunda olan “küçük insan”ı çağdaşlarından farklı bir şekilde ele alan, öykülerinde psikolojik ve yeni biçimler arayışına giren Sabahattin Kudret Aksal; şehir hayatını, gündelik olayları basit bir dille anlatan samimi ve içten bir tavır takınan öyküleriyle (İslam, 2012: 361) Tarık Dursun K. dönemin diğer öykücüleridir.

1950’li yıllar hem dünyada hem de Türkiye’de önemli değişimlerin ve dönüşümlerin yaşandığı yıllardır. İki büyük dünya savaşı geçiren insanlık, bir yandan yaşanan bu savaşların anlamsızlığını kavramaya çalışırken diğer yandan sanayileşmenin ve modernizmin vadettiği refah ve huzuru getirmediğinin farkına varır. Bu dönemde bireyin varlık nedenini sorgulayan ve yaşamın anlamsızlığını vurgulayan varoluşçuluk akımı, önce felsefede daha sonra edebiyatta görülür. Bununla birlikte yabancılaşma, bunalım, yalnızlık, buhran, karamsarlık gibi kavramlar edebiyatın gündemini işgal etmeye başlar. Kafka, Albert Camus, J. Paul Sartre gibi yazarlarla ortaya çıkan ve onların eserlerinde görülen bu durum, Türk edebiyatını da etkiler ve 1950’li yıllarla beraber Türk öyküsünün öncelikli maddelerinden biri olmaya başlar.

“1950’lerde Türk hikâyecileri, yelkenlerini Batı’dan gelen ‘yabancılaşma’ ‘bunalım’ ‘sıkıntı’ ‘yalnızlık’ gibi Sartre, Camus, Kafka’dan esen varoluşçu felsefenin rüzgârlarıyla şişirmeye başladığında, Türk edebiyatına bir ‘yabancı tipi’ musallat olmuştu. Bunalım modaydı. Yusuf Atılgan’ın ‘aylak adam’ı, Anayurt Oteli’nde nedensiz ve bu topluma yabancı moda acılar içinde kıvranarak intihar eden Zebercet ve nihayet Oğuz Atay’ın tutunamayanları... Rasim Özdenören gibi İslâmcı bir yazar bile Kafkaesk modaya kapılıp günlerce odasından çıkmayan, yatağında kendi karanlığına gömülmüş insan tiplerinin ruhunu bir burguyla kurcalayıp durdu; tabiri caizse karanlığı deşeledi bir süre. Faulkner, Dostoyevski, Kafka, Camus, James Joyce... Bir kısım Türk hikâyecileri, uzun süre bu yazarları dilinden düşürmedi.” (Karaca, 2012: 44)

1950 kuşağının bir diğer önemli özelliği de kendinden önce gelen geleneği yok saymış olmalarıdır. Yeni anlatım teknikleri deneyen bu kuşak, kendilerine kadar uzanan zengin bir birikime sahip olan geleneği ısrarla görmezden gelir. (Şakar, 2006: 116)

Özellikle *Mavi* ve *A* etrafında toplanan bu öykücüler 1950 kuşağını oluşturur. Demir Özlü, *Mavi* dergisi oluşumunu şu sözlerle açıklar:

“Çok gençken, *Mavi* dergisi adında yeni bir dergi çıkarıyorduk, Ankara’da. Ahmet Oktay, Güner Sümer, Yılmaz Gruda, Özdemir Nutku; İstanbul’dan ben, Ferid Edgü, Oğuz Arıkanlı. Derginin eleştirel yazılarında, bizden on yıl ileride olan Attilâ İlhan’ın düşüncelerinin etkisi görülüyordu. O sıralarda, yirmi dokuz yaşında bir gençti Attilâ İlhan. Paris’ten dönmüş, İstiklal Caddesi’nde Baylan Pastanesi’nde öğleden sonraları oturuyor, bir edebiyat çevresi yaratmaya çalışıyordu.” (Özlü, 1997: 12-13)

Diğer bir oluşum olan *A* etrafında 1959’larda birçok sanatçı bir araya gelir. Ferit Öngören, Erdal Öz, Onat Kutlar, Kemal Özer, Önay Sözer, Ergin Günçe, Ülkü Tamer, Feridun Metin, Asım Bezirci, Ece Ayhan, Edip Cansever, Cemal Süreya, Selahattin Hilav, Demir Özlü, Hilmi Yavuz’dan oluşan bu sanatçılar zaman zaman bir araya gelirler.

Bir önceki kuşağın gerçeği alış biçimlerine, basmakalıp anlatımlarına yeni bir şey ortaya koymadan alışlagelen şeyleri tekrar etmelerine karşı çıkan bir oluşum olarak

ortaya çıkan 1950 kuşağı, Demokrat Parti'nin baskılarına karşı bir söylem geliştirir. Bireysel ve toplumsal özgürlükleri önceleyen bir düşünceyle ortaya çıkan grubun gerçeği ele alış biçimleri de farklıdır. Özellikle Fransız ve Amerikan gerçeküstücülerin eserlerini okuyan bu grup, gerçeği boyutlandırarak anlatma gayretine girer. Bu bağlamda özellikle imgeli bir anlatım tercih ederler. (Andaç, 2003: 84)

1950 yılında *Dost* adlı öyküsüyle derece alan Vüs'at O. Bener, 1950 kuşağının öncü öykücülerindendir. Öykülerinde, tıpkı kendisinden önceki öykücüler gibi küçük insanı anlatır. Ancak ele aldığı küçük insanın derinliklerine inerek onların psikolojik yönleri üzerinde durur. Dilin anlatım yapısını bozarak ona yeni anlamlar yükleyen Vüs'at O. Bener için Atilla Özkırmımlı "Alışılmış öykü anlayışı dışında yeni anlatım olanakları denediği ve soyutlamalara başvurduğu öykülerinde insanın iç gerçeklerini, dış'ın iç'e yansımını vermek istedi. Yayımladığı iki kitabı oldukça geniş bir ilgiyle karşılanmakla birlikte çalışmaları sürmedi." (Özkırmımlı, 1987: 216) ifadelerini kullanır. İlk kitabı olan *Dost* adlı öykü kitabındaki öykülerde açık ve anlaşılır bir dil kullanan Vüs'at O. Bener, bir sonraki öykü kitabı olan *Yaşamamız* da farklı bir dil ve biçim arayışına girer. Bener, bu kitabıyla anlaşılması güç, kapalı bir anlatım ile karşımıza çıkarken okuyucunun da bu anlatım kapalılığını açmak için daha çok çaba sarf etmesi gerektiğini dile getirir. (Gümüş, 2012a: 88)

Cumhuriyet Dönemi'nin ilk kadın yazarlarından olan Nezihe Meriç, hem bireysel hem de toplumsal konulara eğilerek evlilik, kadın dünyası, aşk, yalnızlık, özgürlük, yaşama sevinci, 12 Mart dönemi, kuşak çatışmaları, yoksulluk ve göç gibi konulara öykülerinde yer verir. "Nezihe Meriç, Bener gibi iç gözlemlere eğilmekle beraber, ruhsal karmaşıkların üstüne gitmiyor. Yalın, duru, şiirsel tatlar taşıyan bir dille Cumhuriyet döneminin orta kat insanını (özellikle aydın genç kızları) anlatıyor... Yaşama umutla bakan, karamsarlıkları yenmek isteyen iyicil insanlar tanırız Meriç'in öykülerinde." (İleri, 1975: 23)

1950 Kuşağı öykücülerinde yer alan Bilge Karasu, genel olarak bireyi merkeze alarak onun bilinçaltını işler. Atilla Özkırmımlı, Bilge Karasu'yu tanımlarken şu ifadeleri kullanır: "Bireyin iç dünyasının irdelendiği, bunalımlarının, toplumla çatışmasının işlendiği öykülerinde özgün anlatımıyla bir biçim ustası olarak belirlendi. İnsan gerçeklerini araştırmayı amaçladı." (Özkırmımlı, 1987: 729) Bilge Karasu'nun

kişileri genel olarak toplumla çatışan ve yarına karamsar bir şekilde bakan kişilerden oluşur.

İlk öykü kitabı olan *Şişedeki Adam* adlı eseriyle tanıdığımız Feyyaz Kayacan da 1950 kuşağının bir diğer öykü yazarıdır. İçerikten çok biçime önem veren Feyyaz Karacan; giderek soyutlaşan, dahası anlamsızlaşan bir dille bir dizi öykü yazan yazar olarak tanımlanabilir. (İleri, 1975: 24)

Hakkâri öncesi ve sonrası olmak üzere sanat hayatı iki döneme ayrılan Ferit Edgü, sanatının ilk dönemlerinde daha çok bireysel konuları, yaşamın anlamsızlığını ve bunalımlı bireyi ele alırken Hakkâri'ye gittikten ve burayı gördükten sonra farklı konulara eğilir, izlenimlerinden hareketle Doğu'daki insanın derin ruh yapısını öykülerinde işler. İlk öykülerinden itibaren farklı bir biçim, kurgu, dil arayışı içine giren Orhan Duru, öykülerinde mizah ögesini sıkça kullanır. Bunun dışında fantastik öğeler de öykülerinde görülür. Bireyselden toplumsala geçiş şeklindeki öykülerle tanınan Demir Özlü ilk öykülerinde toplumdan soyutlanmış varoluşçu bir çizgide ele alınabilen kişileri anlatırken özellikle Muş'ta askerlik yaptıktan sonra sosyal gerçekliğe geçiş yapar: “Demir Özlü, romanlarıyla öykülerinde, toplum yaşamının baskı altında tuttuğu tedirgin ve bunalan kişileri anlattı. Bunların toplumsal törelerle yasalar önündeki yalnızlığını, ezilmişliğini, umutsuzluğunu yansıttı. Zaman zaman bu kişilerin başkaldırışını da işledi, imgelerle yüklü, ayrıntılara yer veren, mekân betimlemelerine dayanan bir anlatımı vardır.” (Özyalçın, 2004: 48)

İlk eserlerinde bireyin iç dünyasını anlatan, 1970'ten sonra ise toplumsal konulara yönelen, 12 Mart Dönemi'nin hukuksuz uygulamalarını yalın bir dille, bireyin yalnızlığını, direncini, umudunu merkeze aldığı öyküleriyle Erdal Öz; tek öykü kitabı olan *İshak* ile öykü türünde eser veren, eserlerinde bireylerin ruhsal durumlarını ele alan Onat Kutlar; bireyin başkaldırışını, kenar mahalle insanının uyumsuzluğunu, bunalımını ve bireyin eşya ve çevre ile olan ilişkisini ele aldığı öyküleriyle Adnan Özyalçın; bireyin cinsel sorunlarıyla ruhsal durumlarını çözümlemedeki başarısıyla (İleri, 1975: 48-49) ön plana çıkan Demirtaş Ceyhun, dönemin diğer öykücülerindendir.

1950 kuşağından olan öykücülerin çoğu 1960'lı ve 1970'li yıllarda da eser verirler. 1950'li yıllarda “1950 Kuşağı Öykücülerini” dışında özellikle köy enstitülerinden gelen birtakım yazarların başlattığı ve etkisini 1970'lere kadar sürdüren Anadolu'nun ve toplumsal yapının gerçeğini anlatan birtakım yazarlar da bulunur. Özellikle Mahmut

Makal'ın yazdığı *Bizim Köy* adlı eserle başlayan bu dönem, romantik köy anlayışını yıkar ve yerine gerçekçi bir anlayış getirir. Ayrıca sosyalizmden beslenerek ideolojik bir özellik de kazanır. Köy gerçeğini kendi yaşamlarından gelen gözlem ve deneyimlerle anlatan bu yazarlar, romantik köy anlayışı gerçeğini yıkar. Türkiye'nin köy anlayışını değiştirirler. (Hızlan, 2017) Talip Apaydın, Fakir Baykurt, Mehmet Başaran, Yaşar Kemal, Orhan Hançerlioğlu, Abbas Sayar, Dursun Akçam, Aziz Nesin, Rıfat Ilgaz dönemin sanatçıları arasında yer alır.

1960'tan sonra Türk öykücülüğünde 1950 kuşağı geleneğini sürdürenlerle birlikte yeni arayışlar içine giren öykücülerle ortaya çıkar. Teknoloji ve sanayileşme ile birlikte değişen yaşam koşulları, gecekondulaşma, makineleşmeyle birlikte topraktan kopup kentlere göç eden köylüler, fabrikada çalışan işçiler, yoksullar bu dönemde de işlenmeye devam edilen başat konulardır. Ayrıca yurt dışına çalışmaya giden işçilerin dramları, bu dönemde ilk kez öykülerde ele alınır. Yine bununla birlikte özellikle Batılı sanatçılardan etkilenecek eser veren öykücülerin bir bölümü de yabancılaşma, bohem, sıkıntı, varoluşu sorgulama gibi konuları gündeme getirmeye devam ederler:

“Çağımız insanının bunalımlarını yansıtan varoluşçuluk 1960-1980 arası hikâyeciliğimizin genel eğilimlerinden birini oluşturur. Demir Özlü, Ferit Edgü, Oğuz Atay ve Adnan Özyalçın, varoluşçu felsefe temelli hikâyelerin bir bakıma temsilcileri sayılabilir. Sanayileşme, şehirleşme, işsizlik, yoksulluk ve en önemlisi kapitalist yaşamın Türkiye'deki görüntüleri, varoluşçu felsefenin de kendine bir karşılık bulmasını sağlamıştır. Yazarın, içinde yaşadığı toplumun bir ferdi olduğunu kabul ederek, varoluşçuluğun yazarı meydana getirdiği etkiyi toplumun diğer fertlerinde de meydana getirebileceği gerçeği bir yana, gittikçe kaybolan değerlerin yokluğu da bu felsefenin toplumumuzda karşılığını bulmasını sağlamaya yetmiştir.” (Say, 1996: 57)

1960'lı yıllarda bir diğer önemli olay da özellikle İslamî çizgide eser veren sanatçıların olmasıdır. Sezai Karakoç ve Necip Fazıl'dan beslenerek özellikle modernizmin yarattığı yıkıma dikkat çekmek amacıyla çeşitli dergiler etrafında birleşen yazarlar, bu doğrultuda eserler verirler. Modernizm, fitrattan uzaklaşma, kuşak çatışması, kaybolan gelenekler, topraktan kopma, yoksulluk ve tasavvuf bu dönemin yazarlarınca işlenen başlıca konular olur. Özellikle Nurettin Topçu ile başlayan Anadoluçuluk düşüncesi ve geleneğe yaslanıp geleceği inşa etme süreci Rasim Özdenören, Sezai Karakoç Şevket Bulut, gibi sanatçılar ile devam eder ve bu ekolü savunan yazarlar, *Büyük Doğu* ile başlayan, *Diriliş*, *Edebiyat*, *Mavera*, *Yönelişler* gibi İslamî karakterli dergilerle devam eden yayınlar etrafında toplanarak eserler verirler. “Toplumsal sorunlarımızı yaklaşım biçimleriyle çağdaşlarından ayrı bir seyir çizen bu

yazarlar, daha çok sorunların kaynağına işaret ederler. Değerler kaybının önemli bir eksene oturduğu bu hikâye türünde Rasim Özdenören, İsmail Kılıoğlu, Durali Yılmaz, Mustafa Kutlu öne çıkan yazarlardır.” (Say, 1996: 57) Bu öykücüler; Batı’dan, Batı’nın düşünce dünyasından çok İslami perspektifle olaylara eğilirler. Dikkat çektikleri temel unsur ise toplumun, geleneksel değerlerini teker teker kaybetmesi ve yaratılış esasını unutmalarıdır. Reçete olarak da İslamî bir hayatı ve öze dönüşü önerirler.

Daha önce de ifade edildiği üzere 1960 sonrası Türk öykücülüğü farklı kollardan farklı arayışlar içine girer, kimi öykücüler yeni biçimler dener, aynı konular farklı perspektiflerden ele alınır. Ayşenur Külahlıoğlu İslam, bu dönemden sonra eser veren öykücülerini dört başlık altında ele alır. Bu başlıklar; *postmodern anlatımı deneyenler*, *soyut anlatımı deneyenler*, *yeni gelenekçiler*, *kadını yazanlar*, *kadın yazarlar* şeklindedir. (İslam, 2012: 363-373)

Mavera dergisinde bu dönem ve sonrasında eser veren öykücülerin şu düşüncelerden hareketle eserlerini meydana getirdiği üzerinde durulur:

- Toplum ve insanı bir şema içinde görmeye çalışan batıcı-sol düşünce
- 1960 öncesinin geleneğini devam ettiren batıcı-sağ düşünce
- Dinamik bir şuurla sahip çıkılan İslami düşünce. (Kahraman, 1980: 13)

Daha çok romancı kimliği ile ön plana çıkan Yusuf Atılgan’ın tek öykü kitabı 1960 yılında *Bodur Minareden Öte* adıyla yayımlanır. Romanlarında görülen yabancılaşma sorunu öykülerinde de varlığını sürdürür. Postmodern bir çizgide kaleme aldığı romanlarında arayış, yabancılaşma, cinsellik gibi konuları ele alırken öykülerinde daha çok kent-köy karşıtlığı ve bireyler arasındaki çatışmayı irdeler. “Kasaba, köy ve kentte geçen öykülerinde geleneksel toplum yapısıyla ileri toplum yapısı arasındaki çatışmanın bireylere yansımaları, tek düzeliğin getirdiği bıkkınlık, kişisel ve toplumsal nedenler sonucu çevreye, giderek yaşama uyumsuzluk gibi konuları ele alarak bir ölçüde bunalım edebiyatına katılmıştır.” (Önertoy, 1984: 299) Yusuf Atılgan’ın öykülerinde olaydan çok bireyler vardır. Yani bireyi, onların psikolojik durumlarını, sallantılı yaşamlarını, toplumla uyumsuzluklarını, cinsel dürtülerini merkeze alarak öykülerini oluşturmuştur. (Demir, 2013: 764)

Tek öykü kitabı olan *Korkuyu Beklerken* ile Oğuz Atay postmodern edebiyatın diğer temsilcisidir. Tek öykü kitabı yayımlanmasına rağmen Türk öykücülüğünde de adından söz ettiren Atay, tıpkı romanlarında olduğu gibi öykülerinde de olaydan çok

birey öne çıkararak bir kurguyla bireyin uyumsuzluğunu, dışlanmışlığını, toplumun dışına atılmışlığını, lümpenliğini ele alır:

“Oğuz Atay yapıtı deyince, ayrı ayrı romanları, öyküleri ve oyunlarından önce kişileri canlanıyor gözümde... Kendi sorunlarını çözememiş ve topluma kendini kabul ettirememiş aydınlar, toplumun acımasızca dışladığı lümpenler, çaresizlik içinde intihara, cinayete sürüklenenler, delirmenin sınırlarında dolaşanlar... Elbette bu kişiler kahramanı oldukları anlatılarda birer öge. Ama öylesine ön plandalar ki, her roman bir kişinin romanı, her öykü bir kişinin öyküsü.” (Lekesiz, 2001: 350)
sözleriyle Ömer Lekesiz Atay'ın eserlerinde bireyin, onun ruhsal durumunun ön plana çıktığını ifade eder.

Romancılığından çok öykücülüğü bakımından yazınımız için önemli olan Selim İleri (Akatlı, 1982: 223) ilk öykü kitabını 1968 yılında *Cumartesi Yalnızlığı* ile yayımlar. Öykülerinde bireyi merkeze alarak onların ilişkilerini, acılarını, sıkıntılarını toplumla olan uyumsuzluklarını ele alır.

Postmodern anlatım tarzını deneyen, öykülerinde Doğu ile Batı üslubunu bir potada eriterek kendine has bir üslup meydana getiren Murathan Mungan, öykü anlayışını şu cümlelerle açıklar: “Öykücülüğümde önemli bulduğum, Doğunun öykücülüğü ile (Doğu’da hikâye anlatılan şeydir, okunan değil), Batı öykücülüğünü (Batı da ise öykü kurulur ya da metin çatılır) kendi yazarlığım içinde bir üsluba dönüştürmek. Yani hem Doğu’nun hem de Batı’nın gücünü onların parçalanmışlığından dramatik çıkarımlarından alan tekniğini aynı tezgâhta kullanmaya çalışıyorum.” (Mungan, 1996: 371)

Mungan; aşk, hasret, sevgi gibi konuları tarihi ve mitolojik olaylarla besleyerek evrensel boyutlara taşıyarak anlatmaya çalışır.

1960’ların dikkat çeken bir diğer özelliği de Türk öykücülüğünde kadın yazarlarında görülen artıştır. 1950 yılında ilk öykülerini veren ve yenileşme yolunda ilk kadın öykücü olarak değerlendirilen Nezihe Meriç (Dirlikyapan, 2010: 87) ile başlayan Leyla Erbil, Tomris Uyar ile devam eden Nazlı Eray, Sevgi Soysal, Füzuran, Sevinç Çokum, Pınar Kür, Ayla Kutlu Nursel Duruer, Feyza Hepçilingirler, Sevim Burak, Nazan Bekiroğlu, Adalet Ağaoğlu gibi sanatçıların oluşturduğu kadın öykücüler kuşağı farklı konuları ama kadını merkeze alarak öykülerini oluşturur:

“1960’lardan itibaren Türk edebiyatını etkileyen yeni yönelişlerden biri de kadın sorunsalı etrafında edebi metinler oluşturmaktır. Postmodern düşüncenin etkisiyle ortaya çıkan toplumun marjinal kesimlerini ele alma eğilimi ile çağdaş dünyanın yükselen değerlerinden feminizmin de edebiyat alanındaki kadın çalışmalarında rolü vardır. Özellikle hikâye ve romanlardaki kadın unsuru geleneksel edebiyatımızdaki

‘nesneleştirme’ eğiliminin dışında bir anlam taşır ve kadını bir birey olarak tanımayı amaçlar. Toplumun sessiz çoğunluğunu oluşturan kadınların hikâyeleri bu eserlerde onları kendi bağlamlarından koparmadan ve özellikle öne çıkarmadan anlatılmaktadır. Kadın sorunsalı ile ona bağlı aile ve gençlik meselelerinin son dönem kadın yazarlarının ilgisini daha çok çektiği söylenebilir.” (İslam, 2012: 373)

Kadın öykücüler, kadın sorunlarını önceleyerek öykülerini oluşturmanın yanında, toplumsal konulara da duyarsız kalmazlar; gecekondulaşma, kapitalizme duyulan tepki, tek parti dönemi, darbeler, proleter yaşam gibi Türk öykücülüğünün gündemini uzun süre meşgul eden konuları da ele alırlar.

Öyküde alışılmış biçimleri denemekten çok yeni biçim arayışlarına giren Leyla Erbil, ilk dönemlerde kısıtlanmış yenilmiş, bunalımlı, topluma başkaldıran bireyi varoluşçu bir açıyla ele alırken sonraki dönemlerde ise toplumsallığa evirilen bir çizgi takip eder. Özellikle dil ile ilgili getirdiği birtakım yenilikler –söz dizimini kırarak kendine özgü bir üslup oluşturması- Türk öykücülüğü açısından önemlidir. Erbil aynı zamanda Freudçu yöntemlerden yararlanarak bireylerinin dünyalarını okura sunar.

İlk öyküsü 1965’te yayımlanan Tomris Uyar, öyküyü romana geçiş için bir basamak olarak kullanmayanlardandır. Ona göre öykü başlı başına bir türdür. Öykünün ne olması gerektiği hususunda da şunları dile getirir:

“ ‘Gibi’yi bulmak gerek kısa öyküde: ‘Yaşamadaki gibi’ gibiyi. Kimi zaman aksak, yanlış kimi zaman doğru, açık ve yalın olanı. Gerçeğin kendisine abanmadan, yaşlanmadan sanatta ‘inandırıcı’ olan gerçeği bulmak... Değişik sınıfların, değişik bireylerin, başka başka yerlerde ve zamanlarda karşılaştıkları ayrı gerçekliklerin çeşitli görünümleri içinden iletilmek istenilen gerçeğin asıl yüzünü bulmak. Bildiriyi söylev havasıyla değil sanat gereçleriyle iletmek. ‘ Bir daha’ değil yeni, taze söylemek.” (Uyar, 1975: 153)

Tomris Uyar, hayattaki gerçekliğin peşine takılıp gitmek yerine ona benzeyen sanatsal gerçeklikten yanadır. Gerçekliği olduğu gibi değil de onu dönüştürerek vermeyi hedefleyen Tomris Uyar, farklı kesimlerin, insanların ve de kadınların sorunlarını şiirsel bir dille öykülerine taşır.

Nazlı Eray, büyülü gerçekçiliğin Türk edebiyatındaki ilk temsilcisi sayılır. İlk öyküsü Mösyö Hırsto’yu henüz lisedeyken yazar: “Fantastik öğelerden ve humordan geniş ölçüde yararlanarak düşlerle iç içe öyküler yazan Eray, insan ilişkilerini, ilişkisizliklerini yansıttı.” (Ercan, 1994: 361) Düşle gerçeğin iç içe olduğu öykülerinde; masal, ütopya ve kadın yan yanadır. İroni ve eleştirinin ağır bastığı öykülerinde kentli ve aydın kadının yalnızlığını ele alır.

Öykülerinde postmodern anlatımın özelliklerinden yararlanan Nazan Bekiroğlu, arada kalmış insanların sıkışmışlıklarını, parçalanmışlıklarını ele alır. Kahramanlarını kimi zaman sıradan insanlardan seçerken kimi zaman da düşünde kurduğu ve geçmişten günümüze kadar getirdiği kişilerdir. Kadını ele alırken onun mahremiyetine yönelik hassasiyeti önemlidir. Aynı zamanda öykülerini oluştururken kullandığı devrik yapılı cümleler kahramanlarının karmaşık dünyasını yansıtır.

İlk eserlerinde bireysel konuları işleyen Sevgi Soysal daha sonra toplumsal konulara yönelir. Bireyin bunalımlarını, tedirginliklerini, sıkıntılarını varoluşçu bir bakış açısıyla ele alan Soysal, sonraki eserlerinde toplumsal konuları sosyalist bir bakış açısıyla ve alaycı bir üslupla işler. 12 Mart dönemini sorgulamadan gerçekçi bir bakış açısıyla dışardan izleyerek anlatır.

12 Eylül 1980 Darbesi'yle birlikte toplumsal hayatta yaşanan kırılmalar etkisini sanat ve edebiyatta da gösterir. 12 Eylül 1980 Darbesi'nden sonra göreceli bir özgürlüğün olduğu toplumda, sanat ve fikir faaliyetlerine ise sıkı bir denetim, sansür ve baskı uygulanır:

“80’ler bir yandan çerçevesini baskının, yasağın, devlet şiddetinin çizdiği bir dönemdi. Bir yandan da, toplumun daha az tanışık olduğu bir başka iktidar biçiminin, ilk bakışta kendini bir kurumsuzluk olarak sunan, yasaklayıcı değil oluşturucu, kışkırtıcı, içerici bir iktidarın etkili olduğu yıllardı...80’lerin ilk yarısına darbenin, baskının, şiddetin; ikinci yarısına görece özgürleşmenin, daha modern, daha sivil bir iktidarın damgasını vurduğu söylenebilir.” (Gürbilek, 2016: 13)

Nurdan Gürbilek’in de ifade ettiği üzere *görece bir özgürlüğün* olduğu 80’lerde, aydınların, entelektüellerin tutuklanması, öğretim üyelerinin tasfiye edilmesi, sanat ve kültür ortamlarının ortadan kaldırılması gibi nedenlerden dolayı 80’lerden önce sıkça işlenen, topluma seslenen, toplumu bilinçlendiren, dönüştüren, politik konularda bir değişikliğe gidilir ve bireyin iç dünyasını esas alan eserler verilir. Bir anlamda toplumsal konular terk edilir, “birey” in etrafında şekillenen konulara yer verilir. Semih Gümüş, özellikle 1980’lerden sonra eser veren genç öykücülere ithafen yazdığı *Genç Öykücülerin Ağzını Bıçak Açmıyor* adlı yazıda, 80’lerin yarattığı baskı ortamında yetişen öykücülerin edebiyat anlayışları, gerçekliği algılayışları kendilerinden önce gelen öykücülerden farklı bir şekilde olup dönemin ruhuna uygun bir biçimdedir. (Gümüş, 2012a: 60) ifadelerini kullanır.

Konunun ikinci plana atıldığı, dilin ön plana çıktığı 1980 sonrası öyküde, 1980 ihtilalinin yarattığı içe dönüşün apolitik boyutları ve büyümlü gerçekliğin tanınması

öyküye yeni alanlar açar. (Örgen, 2015: 69) Bununla birlikte 1980'lerden önce öykü yazan kimi yazarlar da dönemin atmosferine uyarak toplumsal konularda yazmayı bırakıp bireysel konulara yönelirler.

1980'ler öykülerinde görülen bir diğer önemli özellik ise biçimsel anlamda yetkin eserlerin verilmesidir. İdeolojinin hegemonyasından uzaklaşan öykü yazarları farklı biçim arayışlarına girerek kendi kişiliklerini bulurlar.

İlk öyküsünü 1981 yılında *Edebiyat*'ta yayımlayan Hüseyin Su, 1980 dönemi sonrası öyküler kaleme alan yazarlardandır. *Tüneller* adıyla başlayan öykü macerası şu ana kadar yayımladığı dört kitapla (*Ana Üşümesi*, *Gülşefdeli Yemeni*, *Aşkın Halleri*, *İçkanama*) devam eder. Gençlik yıllarında *Büyük Doğu*, *Diriliş* ve *Edebiyat* gibi yayımları takip eden Hüseyin Su'nun düşünce ve sanat yatağının oluşmasında kendi deyişimiyle özellikle Necip Fazıl Kısakürek, Sezai Karakoç ve Nuri Pakdil'in belirleyici rolleri olur.

Yeni Gelenekçiler yahut *Kendi Sesini Arayanlar* başlığı altında değerlendirilen Hüseyin Su, gelenekten beslenerek öykü yatağını oluşturur. Özellikle çocukluk döneminde edindiği birikimlerin öykü dünyasının ve dilinin oluşmasında önemli bir yeri olduğunu çoğu kez dile getiren yazar, öykülerinde yoksulluk, kuşak çatışması, aşk, gelenekten kopuş gibi temaları bireyin iç dünyasını esas alarak ve psikolojik çözümlemeler içine girerek işler. Geleneksel öykü anlayışıyla modern öykü tekniklerini başarılı bir şekilde kullanan Hüseyin Su; iç monolog, diyalog, geriye dönüş gibi modern teknikleri kullanarak başı ve sonu belli olan portre öyküleri kaleme alır. Öykülerinde genellikle olumlu kişileri ele alan Hüseyin Su, zorlama ve eleştirel bir dilin peşine düşmeden, söyleyeceklerini rahat ve standart bir Türkçeyle aktarır.

3.2. HÜSEYİN SU'NUN ÖYKÜ ANLAYIŞI

3.2.1. Hüseyin Su'nun Öykü Türüne Bakışı ve Öyküsünü Besleyen Kaynaklar

Türk edebiyatının çeşitli türlerinde eser veren Hüseyin Su; daha çok, yayımladığı öyküleriyle ön plana çıkar. Eleştiri, deneme, inceleme, biyografi gibi türlerde eser veren, uzun yıllar boyunca *Hece*'nin editörlüğünü üstlenen yazar, Türk edebiyatında daha çok öykücü yönüyle tanınır. O da kendisini bir öykücü ve yazdıklarını, ürettiklerini de öykü olarak tanımlar.

“İlk kez ‘yazı’ yazmak için oturduğumda, yazdığım ‘öykü’ oldu. Yazıya dönüşmek için bende birikenler öykülükmiş meğerse. Yazıya dönük düşünüşüm, duyarlılığım duruşum ve dilim bir ‘öykü’ kuracak malzemelermiş. Bir yerde biriken suyun, akacağı yönü kendiliğinden bulması gibi, kendine bir yatak oluşturması gibi... Önce, bir tohum halinde, öykülük bir düşünce düşer içime. Sonra da çimlenip dal budak salar.” (Su, 2000: 374-375)

Hüseyin Su, öykü yazmayı *hayata müdahale etmek* ile eşdeğer tutar. Ona göre öykü yazmak; yolunda gitmeyen, olumsuz durumlara karşı bir tepki geliştirmek, yazılarıyla bu duruma müdahale etmektir: “Yazı bir eylemdir, eylem ise amelimizle eşdeğerdir. Ben buna güzel eylem derim. Dolayısıyla Müslüman bir yazar olarak ne yazıyorsam, ne karalıyorsam o bir ameldir ve hem bu dünyada hem de diğer dünyada onun sorumluluğu vardır. Aynı zamanda eylem bende müdahale kavramıyla eşdeğerdir. Yazar yazdıklarıyla yaşadığı döneme, topluma müdahale eder.” (Su, kişisel iletişim, 12.06.2017) sözleriyle hoşnut olmadığı bir duruma yazıyla müdahale etmenin gerekliliğini vurgular ve yazarların bu minvalde yazı eylemini yürütümleri gerektiğini ifade eder.

Hüseyin Su’ya göre öykü an’ı bir helalleşme an’ıdır. Hayata müdahale etmek; sorumluluk almak ve yolunda gitmeyen şeylere yazıyla dur demektir:

“Öyküyü, hayatın bize yaptıklarına karşı bir misilleme olarak anlıyorum. Hayata karşılık vermek. Öykü yazarken de hayata müdahale etme saikiyle hareket ediyoruz, diye düşünüyorum. Doğru gitmediğini gördüğümüz, beğenmediğimiz durumlarda öykülemeye, yeniden düzenlemeye, düzeltmeye başvuruyoruz. Doğrularımıza, düşlerimize, düşüncelerimize göre yeniden kuruyoruz... Öykü yazıyor, öykü okuyoruz. ‘İçhikâyemizi’ gözden geçiriyoruz. Solan, çürüyen, dökülen yerlerini yeniliyoruz. Öykü yazma ve okuma âni, kendimize ve insanlara en yakın olduğumuz ândir. Bir helalleşme durumudur çünkü... Öykü, hayatı yazmaktan çok, hayatı yeniden kurarak ‘varlığımızı’ yazmaktır.” (Su, 2000: 374)

Niçin öykü? sorusuna ise Cemal Şakar ile yaptığı bir söyleşide Hüseyin Su şöyle cevap verir:

“Hayat, bütünüyle bizim için Hakikat’i bulabilmenin bir yolundan, onu kavrayabilme çabasından ibaret değil mi? Sanıyorum her insan, eylemini bu bağlamda tanımlayabilecektir. Başa dönüp bakalım: Yaratılış bilgisi bize bir tahkiye ile bildirilir ve anlatılır. ‘Öykü ilk biçimdir’ sözü de bu bağlamda düşünülmüş ve söylenmiş olmalı sanki. Bizdeki ‘yazı’ imgesi, bu yaratılış tahkiyesinin başlamasından, uzayıp çoğalmasından da öncedir. ‘Levh u kalem’ kavramının yaratılış tahkiyesinin ‘İçhikâyesi’ni oluşturduğunu ve insanın öykü hafızasına, ilk insandan son insana kadar bir süreklilik kazandırdığını göz ardı etmemek gerekiyor. Öykü hafızamızın süregelenliği, beşerin öyküleme zekâsıyla teknik ve dil imkânlarını zenginleştirerek devam ediyor bütün zamanlarda. Niçin öykü? Çünkü Âdem’in Havvâ’nın, Hâbil’in ve Kâbil’in izini sürüyoruz da onun için öykü... Bu iz sürüş maceramızın doğrularını ve yanlışlarını, aldanişlarını, inişlerini ve çıkışlarını, umutlarını ve umutsuzluklarını, yenilgilerini ve

zaferlerini, öldürmelerini, yaşatmalarını, ihtiraslarını, cimriliğini, cömertliğini, kadınlığını, erkekliğini, insanlığını... yaşıyor, anlamaya ve anlamlandırmaya çalışıyoruz da onun için öykü, onun için yazı!...Yazının/yazgının, öykünün dışında, bir yaprağın kıpırdanışını bile düşünebilir miyiz? Yazının da, öykünün de en genelde edebiyatın da bu anlam çerçevesinde, bu insanî oluş serüveninin âhengine denk düşen bir edâsı olduğunu, bu edâyı bulmamız gerektiğini düşünüyorum.” (Su, 2005: 283-284)

Daha önce de ifade edildiği üzere Hüseyin Su yazarlık serüvenine *Edebiyat*'ta başlar. *Edebiyat, Büyük Doğu* ile başlayan Nurettin Topçu'nun Anadoluçuluk ve *Diriliş* ile devam eden, geleneği önemseyen, Batı'dan ziyade daha çok yerli kaynaklara eğilmeyi salık veren, yüzünü Doğu'ya dönen bir geleneğin sürdürücüsüdür. 1960'lı yıllarda Necip Fazıl, Nuri Pakdil, Sezai Karakoç gibi aydınların yazılarıyla hayat bulan bu gelenek kendisini Tanzimat ile birlikte başlayan ve Batı'ya öykünen anlayışın karşısında konumlandırır. İslamî bir hassasiyetle yerli ve milli bir edebiyat anlayışı ortaya koyan bu geleneği temsil eden yazarların açtığı damardan sonraki dönemde birçok öykücü beslenir. Eserlerini İslamî hassasiyetle ortaya koyan yazarlar bir yandan aklın, bilimin ve teknolojinin varlığını inkâr etmezken diğer yandan da öze dönmeyi, yerli ve milli olan bizi biz yapan kaynaklardan beslenmeyi savunurlar. Bu yazarların tavrı aldıkları tutum; Tanzimat ile birlikte başlayan ve topluma rağmen gerçekleştirilen, onu köklerinden koparan değişim ve dönüşümlerdir. Hüseyin Su ile birlikte Rasim Özdenören, Durali Yılmaz, Şevket Bulut, Mustafa Kutlu gibi isimleri özellikle bu damardan beslenen öykücüler olarak göze çarpar.

Ömer Lekesiz ise Hüseyin Su'yu “Yeni Arayışlar” başlığı altında incelediği hikâyecilerle birlikte ele almakta ve bu hikâyecilerin daha çok şarktan, kendi hikâyeye geleneğimizden beslendiğini dile getirir. (Lekesiz, 2000: 37) 1980'den sonra özellikle 12 Eylül Darbesi'nin yarattığı atmosferden kaynaklı Türk öyküsü hem biçim hem de içerik bakımından yeni arayışlar içine girer. Böyle bir dönemde yazı hayatına başlayan Hüseyin Su; içerik olarak İslamî hassasiyetleri ve geleneksel birtakım değerleri verirken diğer yandan da modern öykünün argümanlarından olan iç çözümleme, iç monolog, geriye dönüş gibi birtakım teknikler kullanır.

Âlim Kahraman da *Modern Türk Hikâyesi* adlı eserinde Hüseyin Su'yu 1980'li yıllar alt başlığı altında Yaşar Kaplan, Ramazan Dikmen, Cemal Şakar, Sadık Yalsızuçanlar, Ali Haydar Aksal, Kamil Doruk gibi daha çok Müslüman kimliğiyle ön plana çıkan ve modernizmin eleştirisini yapan kişilerle anar. (Kahraman, 2015: 93)

Hüseyin Su her ne kadar farklı başlıklar altında ele alınsa da bu başlıkların bulunduğu ortak nokta Hüseyin Su'nun "gelenek" çerçevesinde öykülerini vermesidir. Ancak Hüseyin Su' da gelenek kavramı, geçmişi şimdiki zamanla birleştirip geleceğe taşımak şeklindedir. Bir anlamda geçmişten kopmadan geleceği inşa etmektir. Cemal Şakar ile yaptığı söyleşide gelenek ile ilgili düşüncelerini açık bir şekilde ortaya koyar:

"Yazdıklarımı, geleneksel ya da modern öykü gibi tanımlamalardan biriyle açıklamaya çalışmıyorum. Yalnız, gelenek denilince, rafa kaldırılmış değerlerden söz edilmesini de anlayamadığımı belirtmek isterim. Bu bağlamda, geçmiş tarafından teslim alınmış bir kalemle güncel ve moda tarafından, imaj adına teslim alınmış kalemi, sorumlu bilincin elindeki işlevsel kalem olarak görmüyorum. Yeni, geleneğin memesinden emmek zorundadır ki yeni olabilsin ve yeni kalabilsin. Bir çocuğun ana sütüyle büyümesi gibi. Ters durumda kendisi de bir gün gelenek olamayacak ve oluşturamayacaktır. İliksiz bir kemik düşünebilir miyiz? Gelenek, ilk insan olan Âdem'le son insan arasındaki vahyî ilik bağıdır. Gerek dün'e gerekse yarın'a karşı konan inkârcı tavır, hiçbir zaman 'tavır' değildir. Geleceksiz gelenek ve geleneksiz gelecek olabilir mi? Kaygım bu. Sanırım soru da bu." (Su, 2005: 291-292)

Bu bağlamda, Hüseyin Su'ya göre gelenek bir birikimdir. Geleceğin inşası da bu birikime yaslanmakla mümkündür. Dolayısıyla geçmişe yaslanmayan bir geleceğin mümkün olmayacağını dile getirir. (Su, 2015: 57) Bununla birlikte yazar, kendisini geleneksel, muhafazakâr bir yazar olarak tanımlamaz. Geleneksel olmanın yaygın bilinen anlamları olan kapalılık, gelişmeye karşı direnme gibi birtakım anlamlarına karşı çıkan ve geleneği bu şekilde değerlendirmeyen yazara göre birey, sürekli bir değişim ve dönüşüm içindedir. Bu değişimi gerçekleştirirken geçmişten kopmadan, *geçmişin memesinden emerek* yeniyi meydana getirmeli, geleceği kurmalıdır.

Gelenek bağlamında Hüseyin Su'nun öykülerini besleyen temel kaynakların önemli bir fonksiyonu vardır. Bu temel kaynaklar daha çok çocukluk yıllarına ait olan ve o dönemde dinlediği tahkiyeli metinlerdir. Daha önce de ifade edildiği üzere özellikle dini metinler, Kur'an'da geçen kıssalar, Âşık Halk Hikâyeleri masallar onun öykü damarını besler. Hem İslamî klasikler hem de Türk klasiklerinden beslenen Hüseyin Su'nun öykü damarının oluşunda önemli rol oynayan bir diğer unsur kendisinden önce eser veren, düşünceleriyle, yazdıklarıyla bu damarın oluşmasını sağlayan yazar ve dergilerdir. *Büyük Doğu*, *Diriliş*, *Edebiyat* gibi dergilerin üstünde durdukları konuların yanında bunların müellifleri olan Necip Fazıl Kısakürek, Sezai Karakoç ve Nuri Pakdil gibi aydınların işaret ettiği problemler, takındıkları tavır ve hayata bakış açıları Hüseyin Su'nun öyküsüne kaynaklık eder.

Yukarıda adları zikredilen aydınlar dışında hem öykü dili hem de tekniği açısından Hüseyin Su, öykü dünyasının şekillenmesinde rol alan yazar ve eserlerden de şu şekilde bahseder:

“...dil, duyarlık, tahkiye... açısından alttan alta dokusal yakınlık hissettiğim hem okur hem de yazar olarak aramızda kan bağı olduğunu gördüğüm adlardan bazılarını hatırlamaya çalışalım. Çehov, Maupassant, Borges, Poe, Woolf, Joyce, Faulkner, Balzac, Dostoyevski...;Binbir Gece Masalları, Müzekkinnüfus, Tabakatü'l-Kübra...; Halit Ziya Uşaklıgil, Refik Halit Karay, Sait Faik, Memduh Şevket, Sabahattin Ali, Sevim Burak, Bilge Karasu öyküleriyle, Tarık Buğra, Vüs'at O. Bener ve Sabahattin Kudret Aksal, bütün yazdıklarıyla Ahmed Hamdi Tanpınar, yine öyküleriyle Haldun Taner ve Tahsin Yücel; bütün yazdıklarıyla Oğuz Atay, Rasim Özdenören, Mustafa Kutlu ve birer okul olarak Necip Fazıl, Sezai Karakoç, Nuri Pakdil... Yazı ve öykü çizgimdeki en belirgin, geriye döner dönmez hemen görebileceğim işaret taşlarıdır bunlar.” (Su, 2005: 286-287)

3.2.2. Hüseyin Su'nun Öykülerinde İçerik

Hüseyin Su'nun öyküleri genel olarak yoksulluk, kuşak çatışması, aile dramları, modernizmin alıp götördükleri, unutturdukları ve buna direnenler, aşkın en doğal hâlleri, ruhsal problemler, benlik, yabancılaşma, gelgit içinde olan gençler gibi konular etrafında şekillenir. Kimi öykülerinde de *Edebiyat* yıllarında yaşadığı ve *Edebiyat* çevresinde meydana gelen birtakım olayları ele alır. Yazar, elimizden kayıp giden, yitirdiğimiz değerlerin öyküsünü yazar. Acımanın, hüznün ve üzüntünün egemen olduğu bu öykülerde yine de bir umut vardır:

“Salt bireysellik ve sosyallik yerine tarihten tevarüs edilen sosyal kültür değerlerinin yazarı olan Hüseyin Su, muhteva bakımından biraz durağanlığın, acının, kederin karamsarlığın, elden kayıp giden iyi, doğru ve güzel değerlere üzülmünün hüzünlenmenin, insanlardan toplumdaki istediği uyanış ve hareketsizliğin olmamasına hayıflanmanın hikâyesini yazıyor. Ancak bir taraftan da ideal dünyanın kurulmasında öncü kişilerin taşıdığı dinamizm potansiyeline de umutla bağlanıyor. Umutsuzluk içinde umudu, kayboluş, yok oluş, batı içinde yeniden doğuşu işaretliyor.” (Çetin, 2005: 29)

Etrafında olup biten herhangi bir durum, olay, kavram ya da imge veya bir kişi Hüseyin Su'nun öykülerinin malzemesini oluşturur. Öykülerini kurgularken gerçeklerden hareket eden yazarın gerçekliği, dönüştürülmüş bir gerçekliktir. Salt gerçekliğin sanatsal gerçekliğe dönüşmesidir:

“Hayatın gerçekliğini bozabildiğinizde, onu yeniden üreterek sanatsal gerçekliği kurgulamayı, kurmayı başardığınızda, ancak işte o zaman sanat olabilir. Bu bozmayı ve yeniden üretmeyi başarmadığınızda ise hayattaki gerçeklerin soğuk, sevimsiz, zevksiz, sanatsal ve estetik açıdan hiçbir şey ifade etmeyen bir tekrarı, hatta fotokopisi olur... Genelde sanatsal gerçeklik ve kurgu, özelde de öyküsel gerçeklik ve kurgu, hayatla ne denli benzeşirse benzeşsin, anlatılan yaşanılmış bir hayatın sunumu değildir. Onun bize

sunduğu, yaşanılması, hatta imrenilmesi; insanın imgelemindeki kirlenmemiş, yıpranmamış güzelliklerle donattığı, öfkesini, kinini, dostluğunu, düşmanlığını, sevgisini, nefretini, itirazlarını ve önerilerini yerleştirdiği bir hayattır. İnsan, düşleriyle ve düşünceleriyle yeniden kurduğu böylesine bir hayatın estetik tadı için sanata ihtiyaç duyar; en güzel, en unutulmaz hâliyle bile olsa, yaşadığını bir kez daha tekrar etmek için değil, hele hele tarihsel bir metin olarak kayda geçmek için hiç değil.” (Su, 2016: 54-55)

Yukarıda da ifade edildiği üzere gözlemlerinden hareket eden Hüseyin Su, dışarıdaki dünyayı kendi sanat imbiğinden geçirerek ona yeni bir gerçeklik kazandırır ki bu da kurmaca ya da sanatsal gerçekliktir. Yazar, dışarıdaki gerçekliğin, sanatsal gerçekliğe nasıl evirildiğini ise şu sözlerle açıklar: “Gerçekte yaşanmış bir olay, bendeki etkisini yitirdikten sonra hikâyeye olamaya elverişli bir hâle gelir. Bir halının ya da bez parçasının uçlarının yumuşayıp ilmeklemeye müsait hale gelmesine benzetebiliriz. Ya da bir futbolcunun gelen bir topu göğsünde yumuşatıp ona müdahale etmesi gibi. Gerçek; yumuşatılıp, özümşenip hikâyeye dönüştürülür.” (Su, kişisel iletişim, 12.06.2017)

Hüseyin Su, yitip giden, unutilan, terk edilen bir hayatın panoramasını çizer. Aşk kırgınlıklarının, yoksulluğun, idealist insanların yaşantılarının, kuşak çatışmasının hayattaki yansımalarını yazar.

3.2.3. Hüseyin Su'nun Öykülerinde Teknik

Hüseyin Su, geleneksel hikâyeye teknikleriyle modern öykü tekniklerini sentezleyerek öykülerini oluşturur. Bu bağlamda serim-düğüm-çözüm kısımları belirgin öyküler kaleme alan yazar, olay öyküsünden çok kişi (portre) (Çetin, 2005: 11) öyküleriyle ön plana çıkar. Bireyleri merkeze alarak ele aldığı öykülerde bireylerin iç dünyalarına bir yolculuk gerçekleştirir. Her ne kadar öykülerinde olayı ikinci plana atıp kişileri ön plana çıkarsa da bu durum onun öykülerinin olaysız olmadığı anlamına gelmez. Kendisi de hikâyesiz öykü diye adlandırdığı, herhangi bir olaya dayanmayan öykülere karşı çıkar. Her öyküde mutlaka bir olayın bulunması gerektiğine inanır. Hikâyesi olmayan öyküleri de hünsa (cinsiyetsiz) metinler olarak adlandırır. Yazara göre, öykü bir şeyi anlatmaksa anlatılan şey hikâyedir. Bu bir insanın hikâyesi ya da bir eşyanın hikâyesidir. Eğer anlattığımız metin hikâyesiz ise bir şey anlatmıyor demektir. En kısa öyküde bile mutlaka bir hikâyenin olduğunu söylemektedir. (Su, kişisel iletişim, 12.06.2017)

Hüseyin Su, öykülerinde geleneksel tahkiye unsurlarını modern unsurlarla birleştirerek verir. Özellikle kimi öykülerde anlatıcının araya girip yorum beyan etmesi meddah geleneği tarzının bir yansıması olarak kabul edilirken, kimi öykülerinde de kullandığı iç monolog, diyalog, geriye dönüş gibi teknikler onun modern öykünün unsurlarından yararlandığının en somut göstergesidir.

3.2.4. Hüseyin Su'da Öykünün Oluşum Süreci

Hüseyin Su, bir imgeden, bir nesneden, bir duygudan, bir düşünceden hareket ederek öykülerini yazar. Bir anlamda o, an'ların öykücüsüdür. An'ın kendisinde yarattığı izdüşümler ya da gerçeklikler onun sanat imbiğinden geçerek öyküye dönüşür. Öykülerini oluştururken yaşanmış olaylardan hareket eden yazar, öykü yazma serüvenini de şu sözlerle açıklar:

“Öykü yazma sürecim bir düşünce ya da tematik bir kavramdan doğar. Daha sonra onları kafamda kurgular; yer, zaman, kahraman unsurlarını şekillendiririm. Bu bazen bir yıl, iki yıl hatta üç yıl sürer. Ama yazma aşaması kısa sürer. Çok fazla not almam. Unutacağımı hissettiğim şeyleri not alırım. Önce kitabın adını, öykünün adını yazar daha sonra altını doldururum. Öykülerim bitmeyene kadar hiç kimseye göstermem. Yarım kalmış bir öyküyü dahi kimseye göstermem. Ben bitti, diyorsam ancak o zaman görebilirler.” (Su, kişisel iletişim, 12.06.2017)

Öykü yazma serüvenini doğum sürecine benzeten Hüseyin Su, bu süreçte özellikle *mahremiyet* kavramını vurgular. Mahremiyet kavramından kastının, öyküyü meydana getirirken kimsenin bu öyküye müdahale etmemesidir. Öykü bitmeden birileri tarafından okunup öyküye müdahale edilmesini doğru bulmadığını da şu sözlerle ifade eder:

“Bir öyküye karşı güvenim, ancak tamamlanma aşamasına ulaşıncaya oluşuyor. Düşünürken, kafamda gezdirirken yazılıp yazılmayacağından bile yeterince emin olamıyorum. Yazmaya başlayınca cesaretim biraz artıyor. Kişiler, zaman, mekân belirginleşmeye başlayınca, öykünün iç dinamizmi yatağını bulduğunda iyice aklıma yatıyor. Yarısından sonra ise düze çıkmışım gibi bir duyguya kapılıyorum ve artık güvenle yazmaya devam ediyorum. İlk aşamalarda yılgınlığa kapılma ihtimali her an mümkün. Bu sıralarda çok sıkı durmak gerekiyor. Gevşeme olursa arkası gelmeyebilir. Bir annenin, doğum sürecini tamamlayamaması gibi bir durum bu. Düşük yapma ihtimali her zaman vardır. Sadece yazmaya sıkı sarılmak yetmiyor, okumaya da çok sıkı sarılmak gerekiyor. Yazma döneminde okumak, annenin beslenmesine ve sağlığına dikkat etmesine benziyor.” (Su, 2017c: 377)

Yazma sürecini hem zorlu hem de gizlilik isteyen bir iş olduğunu vurgulayan yazara göre tıpkı doğum gerçekleşikten sonra nasıl rahatlama olursa yazı bittikten sonra da yazarın böyle bir rahatlama hissine kapıldığını belirtir.

Daha önce de ifade edildiği üzere Hüseyin Su öykülerinde geleneksel tahkiye metinlerin özelliklerinin birçoğunu kullanırken aynı zamanda modern öykü örneklerinde görülen iç monolog, geriye dönüşler, iç çözümleme gibi tekniklerden de yararlanır. Yazarın, çoğunlukla klasik vak'a örgüsünü kullandığı söylenebilir.

3.2.5. Hüseyin Su'nun Öykülerinde Kişiler

Hüseyin Su'nun öykü kişileri değerlendirildiğinde hayatın içinde olan, yanı başımızda duran, bizden olan, bizim yaşadığımız ortalama hayatı yaşayan, uçlarda olmayan ve kaderlerine razı olan kişiler olduğu görülür. 1950'li ve 60'lı yıllarda özellikle Batılı yazarların (Kafka, Camus, Sartre gibi) etkisiyle Türk öyküsüne dışarıdan gelen, alışılmışın dışında, toplumla çelişen, zıtlaşan ve aykırı bir tutum içine giren, yalnız, yabancılaşan bohem tipler girmeye başlar. Buna karşın özellikle İslamî çizgide eser veren, modernizme karşı maneviyatı ve ontolojik değerleri önceleyen öykü yazarları da Anadolu'nun hemen hemen her köşesinde denk gelebileceğimiz, yerli tipler ortaya çıkarır. Böyle bir gelenekten beslenen Hüseyin Su'nun da kişilerine bakıldığında yerli ve geleneksel değerleri önceleyen kişiler olduğu görülür. Bu kimi zaman bir anne, kimi zaman bir halakız, kimi zaman taşrada bir öğretmen, kimi zaman orucunu açmak için bekleyen bir dede ve torun, kimi zaman ölüm döşeğinde olan babasını son kez görmek için köye giden bir delikanlı, kimi zaman aşkına yenik düşmüş bir âşık, kimi zaman bir esnaf ve daha birçokları... Bütün bu kişiler, Hüseyin Su'nun öykü evreninde yer alan şahıs kadrosunu oluşturur. Bunlar, modernizmin unutturduğu ve geçmişte kalan birtakım geleneksel değerlerin, geleneksel yaşamın temsilcisi konumundadırlar. Yazarın kişileri silik, soyut ve hayatın içinde kaybolan kişiler değildir. Bütün varlıklarıyla hayatın ortasında duran kanlı canlı kişilerdir. Hayatla mutlaka bir bağı olan, toplumdan ve gelenekten kopmayan, kendi kaderine razı olan, insani hâlleriyle var olan kişilerdir. Hüseyin Su, kendisiyle yapılan bir söyleşide öykü kişileri ile ilgili şu bilgileri verir:

“Kurguladığım öykü kişileri ve onların öyküsel hayatları, dünü, bugünü ve yarınıyla 'hayatımızın' içindeler. Hatta kanlı, canlı, sınırsızca yaşıyorlar. Öyküsel gerçeklik bağlamında izlerinin bile sürülebileceğini düşünüyorum. Bununla ad ve adres verileceğini söylemek istemiyorum elbette. *Gülşefdeli Yemeni, Giden Gün Ömürdendir, Yanağımda Dedemin Sakal İzleri, Ana Üşümesi, Ütü Yanığı Günler* vd. öykülerdeki hayatları yaşamadık mı, yaşamıyor muyuz, hatta yaşamayacak mıyız hiç? Böyle düşünmek mümkün mü? Ayrıca bütünüyle bugüne, yani güncele mahkûm muyuz? Dünümüz yok mu? Dünü hatırlamayacak mıyız? Elimizdeki taşı, üstüne koyabileceğimiz bir başka taş aramayacak mıyız? Geleceğimiz, geleceğe ilişkin

düşüncelerimiz, düşlerimiz, ütopyamız, bir gelecek dünya tasarımız yok mu? Olmamalı mı? İşte bu çerçevede öykülerimdeki insanların, zamanın ve hayatın, yaşantımızın temelinde, geçmişinde ve geleceğinde durduğunu düşünüyorum. Bu düşünceyle yazıyorum.” (Su, 2015b: 216)

Hayatın içinde kanlı canlı bir şekilde duran bu kişiler çoğu kez mağlup olan, bir anlamda hayata direnemeyip kaybeden kişilerdir. Yazar, öykülerinde kişilerin mağlup oluşuna şu sözlerle açıklık getirir: “Hayatta galip olan tek bir kişi bile görmedim. İnsanoğlu ölüme kadar yenile yenile gitmektedir. Sağlığımızı kaybederiz, yaşlanırız ve daha birçok şey.” (Su, kişisel iletişim, 12.06.2017). Her ne kadar mağlup olsalar da yine de içlerinde daima bir umut taşıyan bu kişiler isyankâr bir tavır takınmadan kaderlerine razı olurlar.

Hüseyin Su'nun öykü kişilerinin dikkat çeken diğer bir yönü de bu kişiler arasında olumsuz tiplerin yok denecek kadar az olmasıdır. Hemen hemen hepsi onurlu, gururlu, şefkatli, merhametli, toplumla barışık, helâl dairesini gözetten, varlık sebebini unutmayan, Allah'a bağlı, kimi zaman bir kentli, kimi zaman bir kasabalı kimi zaman bir köylü olan ortalama bir Anadolu insanıdır. Bir kısmı zaman zaman sapmalar gösterse de öykü sonunda olması gereken yere gelmeyi, orada durmayı başarırlar. Hüseyin Su, öykülerinde olumsuz karakterlere yer vermemesinin sebebini: “Kötülükleri yazmamak gerekir prensip olarak. Kötülükleri çoğaltmanın gereği yok. İnsanlar Allah'ın sıfatlarını yaşarlar hayatları boyunca. Bu sıfatlar insanlara yansır.” (Su, kişisel iletişim, 12.06.2017) sözleriyle açıklar.

Hüseyin Su'nun öykü kişilerinin bir diğer özelliği de öykü kişilerinin çoğunun bir adının olmamasıdır. Öykü kişilerine nadir olarak ad veren Hüseyin Su, öykü kişilerini çoğunlukla cinsiyetlerine ya da toplum içindeki rollerine göre adlandırır. Onlar; anne, baba, çocuk, hala, genç, nişanlı, çocuk, dede, amca, ağabey vb. olarak tanınır.

3.2.6. Hüseyin Su'nun Öykülerinde Zaman ve Mekân

Hüseyin Su'nun öykülerinde zaman ve mekân unsurlarının belirgin bir şekilde yer almadığı söylenebilir. Bireylerin iç dünyalarının ön plana çıktığı bu öykülerde hem mekân hem de zaman belli belirsiz bir şekilde öyküde yer alır. Öykülerini kurgularken modern öykünün en belirgin özelliklerinden olan an'dan hareket etme ilkesini başarılı bir şekilde uygulayan Hüseyin Su'nun öyküleri bu bağlamda zaman ve mekân öğelerinin arka plana atıldığı, bireyin anlık duygusunun verildiği öyküler olarak

tanımlanabilir. Bu noktada öykülerini kısa bir zaman dilimi içine sığdıran ve bireyin içinde bulunduğu an'dan hareketle öyküyü başlatan yazar; geriye sıçramalarla, dönüşlerle zaman çizgisinde birtakım kırılmalarla öyküsünü kurgular. Öykülerinin bir kısmında geleneksel zaman argümanlarını kullanırken bir kısmında da modern zamana ait ifadelerle yer verir.

Hüseyin Su, uzun yıllar Anadolu'nun farklı yerlerinde çalışır. Buralarda murakıplık, öğretmenlik, memurluk gibi farklı görevlerde bulunur. Buraları, buralara ait yerleşim birimlerini, meskenleri ya da kapalı mekânları çoğu zaman adlandırmadan öykülerine taşır. Tercihini daha çok kapalı mekânlardan kullanan Hüseyin Su; köy, kasaba, şehir, ova, yol gibi açık mekânları da kullanır. Bu mekânlar, çoğu zaman kişilerinin psikolojilerini daha iyi anlatabilmek ve bu psikolojiyi belirginleştirmek için kullanılan bir araç haline dönüşür:

“Genellikle kapalı mekânları tercih eden Hüseyin Su'nun öykülerinde kalabalıkların içindeki yalnız insanların ve kahramanın iç dünyasını aralamaya yarayan açık mekânların güzel örnekleri bulunmaktadır. Yazarın öykülerindeki belli başlı mekân türleri; ev, iş yeri olarak dükkânlar, terzihane, kömür ocağı, çarşı, okul, yol, cezaevi, köy meydanı, köy, kasaba, büyük şehir, çöl, hastane, çay evi, çay bahçesi, park, cami, cami avlusu ve yazıhanedir.” (Zariç, 2015: 328)

Nurullah Çetin de Hüseyin Su'nun öykülerindeki zaman ve mekân kavramları ile ilgili şu tespitler de bulunur:

“Hüseyin Su, hikâyelerinde, hikâyelerinde zaman ve mekân unsurlarına o kadar önem atfetmiyor. Bu unsurlar, hikâye kişilerinin tipik ve karakteristik durumlarının, iç dünyalarının ve verilmek istenen atmosferin daha bir tebellür ettirilmesinde yardımcı bir işlev yüklenmiş gibiler. Yoksa doğrudan belirleyici bir etkileri yok. Çoğu zaman mekânların isimleri bile yok. Ancak, çoğu hikâyenin konu edildiği mekânlar olarak Orta Anadolu ve Ankara'yı görüyoruz. Büyük kentlerden çok köy ve kasabaların hikâyesini yazıyor. Kimi zaman taşra merkezin birbirlerine eklemlenmesine de şahit oluyoruz.” (Çetin, 2005: 28)

Hem zaman hem de mekân noktasında kesin ifadeler kullanmaktan özellikle kaçınan Hüseyin Su, bu tercihinin nedenini “Mekânları isim vererek çok az kullanırım. Mekânları isimleriyle çok kullanmam. Gerek kişi isimleri, gerek mekân gerek zaman bire bir söylendiğinde bu durumun sanat eserini sınırlandırdığını düşünürüm. Okurun hareket alanını daralttığını düşünürüm.” (Su, kişisel iletişim, 12.06.2017) sözleriyle açıklar.

3.2.7. Hüseyin Su'nun Öykülerinde Dil ve Üslup

Hüseyin Su'nun öyküleri dil ve üslup açısından değerlendirildiğinde ilk öykü kitabından son öykü kitabına doğru gerek kullanılan sözcükler gerek cümle yapıları bakımından değişiklik gösterdiği görülür. Özellikle daha çok *Edebiyat*'ın dil ve üslubunun etkisinde olan öykülerinde dikkat çeken en önemli husus öztürkçeci tutumdur. Bununla birlikte şiirsel anlatım denemeleri ve yaygın bir şekilde devrik cümle kullanımı ve bazen deneme diline yaklaşan anlatım tarzı ilk öykülerinde dikkate değer diğer özelliklerdir. Sonraki öykü kitaplarında ise öztürkçeci tutumdan vazgeçen Hüseyin Su, kendine has bir üslup oluşturmayı başarır. *Tüneller* adıyla 1983 yılında basılan öykülerin büyük bir kısmında öztürkçe kelimelerin çokluğu göze çarpar. Bu durum kitabın *Ana Üşümesi* adıyla yapılan ikinci baskısında da devam eder. Ancak yazarın 1983 yılında ilk kez *Hece*'de (Şubat 1998) yayımladığı “Gülşefdeli Yemeni” öyküsünde öztürkçe kelimelerin sayısında ciddi bir azalmanın olduğu görülür. Bir anlamda bu öykü, kendisinden sonra gelecek diğer öykülerin dili noktasında bir haberci konumundadır. Devrik cümle kullanımında belirgin bir azalma olmasa bile ilk öykülerine göre daha az kullanıldığını söylemek mümkündür. Standart Türkçeyi öykülerinde kullanan Hüseyin Su, yerel söyleyişlere, ağız ve şive gibi unsurlara öykülerinde yer vermez. Özellikle Orta Anadolu'ya ait olduğu düşünülen, günlük dilde olmayıp halk ağzında olan birtakım kelimeleri de öykülerine taşır.

Basit, anlaşılır, açık ve sade bir Türkçe ile kaleme alınan öykülerde alegoriye, kapalı birtakım anlatımlara, sembollere yer vermeyen Hüseyin Su, düşüncelerini net bir şekilde ifade eder.

3.3. HÜSEYİN SU'NUN ÖYKÜLERİ

Bu bölümde Hüseyin Su'nun öykü kitapları, öykü kitaplarında bulunan öykülerinin yayımlanma tarihleri, yayımlandıkları yerler üzerinde durulacak ve anlatı metinlerini meydana getiren unsurlar (Olay-şahıs kadrosu-zaman-mekân-bakış açısı-anlatıcı-dil ve üslup) açısından Hüseyin Su'nun öyküleri değerlendirilecektir.

3.3.1. Hüseyin Su'nun Öykü Kitapları

Hüseyin Su'nun ilk üç öykü kitabının üçü de *–Ana Üşümesi, Gülşefdeli Yemeni, Aşkın Hâlleri-* farklı zaman dilimlerinde farklı yayınevleri tarafından basılır. Bu ilk üç öykü kitabı son olarak Şule Yayınları tarafından çıkarılır. *Edebiyat'*tan Şule Yayınları'na kadar uzanan zaman dilimlerinde farklı dönemlerde ve farklı yayınevleri tarafından basılan Hüseyin Su'nun öykülerinde bazı değişiklikler yapılır, birtakım ekleme ve çıkarmalar gerçekleştirilir. Bu noktada öyküleri değerlendirirken son baskıları olan Şule Yayınevi'nden çıkan baskıları dikkate alındı.

İlk öyküsünü *Tüneller* adıyla *Edebiyat'*ta (5. Dönem, Sayı:38+72, s.1,Ocak 1981) yayımlar. Daha sonra burada yayımlanan *Tüneller* ile onu takip eden ve *Edebiyat'*ta kaleme alınan diğer öyküler 1983 yılında *Tüneller* adıyla kitap halinde yayımlanır. Hüseyin Su'nun askerlik dönemine denk gelen kitabın yayımlanma süreci birtakım eksikliklerle gerçekleşir. Hüseyin Su, birçok söyleşisinde bu kitap ile ilgili hem dosya üzerinde yapılacak birtakım değişikliklerin bu kitaba yansımadığını hem de dizgide yapılan birtakım hataların olduğunu dile getirir. Aynı zamanda, ilk kitabı ile ilgili; tam anlamıyla, bir yazarın çıkan ilk kitabını sahiplenme ya da bunun yarattığı heyecanı hissetme gibi duyguları yaşamadığını çünkü yetiştiği yer olan *Edebiyat'ın* temel prensipleriyle böyle bir durumun bağdaşmadığını dile getirir. Bir ocak hüviyetinde olan *Edebiyat'*ta bütün işlerin kolektif bir şekilde gerçekleştiğini böylece “ben”den çok “biz” duygusunun hâkim olduğunu ifade eder. Dolayısıyla bu kitaba “benim kitabımdan çok bizim kitabımız” şeklinde bir yaklaşım gösterdiğini açıklar. (Su, 2017a: 124-125)

Hüseyin Su'nun 1983 yılında basılan ilk öykü kitabı olan *Tüneller'* de toplam on bir öykü bulunur. Bu öyküler;

“Tüneller”, “Ateş”, “Tüllerin Arkası”, “Damarlarda Kan Gibi”, “Alnımı Uzatiyordum Rüzgârın Dudaklarına”, “Isındıkça Buğulanan Toprak”, “Ana Üşümesi”, “Ocak”, “Rahvan”, “Meşhed”, “Bir Bulanık Akıntı”dır.

Hüseyin Su, *Tüneller* adlı öykü kitabını Mart 1999’da *Ana Üşümesi* adıyla tekrar yayımlar. Hece Yayınları arasında çıkan bu öykü kitabında yazar, birtakım değişikliklere gider. *Ana Üşümesi* adlı öykü kitabının ilk sayfasında bu değişikliklerden şu şekilde söz eder:

Ana Üşümesi’ni oluşturan öykülerin çoğu ve bu kitapta yer almayan iki öykü 1983’te *Tüneller* adıyla *Edebiyat* Dergisi Yayınları arasında kitap olarak yayımlanmıştı. Bu kitaptaki bir öykü ise yine o yıllarda yazılmış ama hiç yayımlanmamıştı. İki öykü de *Edebiyat*’ta yayımlandığı halde *Tüneller*’e girememişti. *Ana Üşümesi*, bugünkü yayımlandığı haliyle bir dosya olarak hazırlanmıştı. *Tüneller*’de olduğu halde bu kitaba girmeyen iki öykü kitabı ise *Kırklar Cemi* adlı bir başka kitabın dosyasına ayrılmıştı. *Tüneller*’in o günkü haliyle yayımlanacağından haberim yoktu ve öyle bir dosya da hazırlamamıştım. Tersine, kimi öykülerin *Edebiyat*’ta yayımlanırken uğradığı değişiklikleri de aslına döndürerek dosyalaştırıyordum. Bu nedenlerle, *Tüneller*’i nizamiye kapısında bir görüş sırasında gördüğümde ‘ilk kitap heyecanı’ duymadım. Hatta şaşırđım. *Ana Üşümesi*’nin yayıma hazırlanma aşamasında dosyadaki öykülerin çoğu aslına dönerken, bir kısmı da ‘gözden geçerken’ uğradıkları değişikliklerle *Tüneller*’den farklı bir ‘ilk kitap’ çıktı ortaya; kusurları ve varsa güzellikleriyle birlikte. Bu kitabın adını da yine o yıllarda Ali Karaçalı önermişti. İşte *Ana Üşümesi*, bugünkü haliyle 1983’lerde oluşmuş bir ‘ilk kitap’tır.” (Su, 1999: 8)

Hüseyin Su’nun bahsettiği bu değişikliklerden biri, *Tüneller* adlı kitapta yer alan “Ateş” ve “Meşhed” adlı öykülerin 1999 yılında tekrar basımı yapılan ve *Ana Üşümesi* adıyla çıkan kitapta yer almamasıdır. Bir diğer değişiklik de *Tüneller* adlı öykü kitabında yer almayan fakat *Ana Üşümesi* adlı öykü kitabında yer alan “Aydan Arıdır Yüzleri”, “Ütü Yanığı Günler” ve “Kaynayıp Çoğaldıkça Kanımız” adlı öykülerle ilgilidir. *Tüneller* adlı öykü kitabında bulunan “Tüllerin Arkası” ve “Ocak” adlı öyküler, *Ana Üşümesi* adlı öykü kitabında sırasıyla “Tüller” ve “Girdaplarda” şeklinde değiştirilir. Bazı öykülere ekleme yapılmak suretiyle de *Ana Üşümesi* adlı öykü kitabı *Tüneller* adlı öykü kitaptan ayrılır. *Ana Üşümesi* adlı öykü kitabı *Tüneller* adlı öykü kitabından farklı olarak iki bölümden oluşur. Birinci bölüm başlığı altında tematik açıdan daha çok yoksulluğu ele alan öyküler bulunur. Bu öykülerde yoksulluk, yoksunluk, hayatın zorlukları karşısında tutunma, bütün bunlara rağmen tam bir mümin edasıyla kulluk görevini aksatmadan ve kaderine isyan etmeden Allah’a tevekkül etme hâli vardır. Yoksulluğun yanında değişen dünyaya karşı direnme, göç, çocukluk gibi temalar da ele alınır. İkinci bölüm başlığı altında ise daha çok *Edebiyat* ve çevresini

konu edinen, toplumu uyanıŖa çağıran idealist tipler etrafında Ŗekillenen ykler sıralanır. İkinci bölüm yani “Tüneller” adlı öyküyle baŖlayan bölüm, bir anlamda birinci bölümde anlatılan sorunlara çözüm getirecek idealist tiplerin öyküsüdür.

Ana Ŗmesi adlı öykü kitabında bulunan bölümler ve bu bölümlerde yer alan öyküler sırasıyla Ŗu Ŗekildedir:

I.BÖLÜM

KuŖların oğalttığı-I; “Ana Ŗmesi”, “Alnımı Uzatıyordum” “Rüzgârın Dudaklarına”, “Tüller”, “Aydan Arıdır Yüzleri”, “Bir Bulanık Akıntı”, “t Yanığı Günler”

II. BÖLÜM

Camın Kırdığı IŖık-II; “Tüneller”, “Rahvan”, “Isındıkça Buğulanan Toprak”, “Girdaplarda”, “Kaynayıp oğaldıka Kanımız”, “Damarlarda Kan Gibi”dir.

Hüseyin Su’nun *Ana Ŗmesi* adlı öykü kitabından sonra yayımladığı bir diğer öykü kitabı, Ekim 1998’de Hece Yayınları arasında çıkan *GlŖefdeli Yemeni* adlı öykü kitabıdır. *GlŖefdeli Yemeni* “Yunus’un anısına ‘paslanmaz bıçak’ gibi” Ŗeklinde bir ithafla baŖlar. Kitabının ilk öyküsü olan ve kitaba ad veren “GlŖefdeli Yemeni”nin hikâyesi Hüseyin Su’nun, KahramanmaraŖ’ta arŖıyı gezerken gördüğü bir çift yemeniye dayanır. Gördüğü yemenilerin renginden etkilenen Hüseyin Su, yanındaki arkadaŖı Yunus Karaçalı’ya bunların rengini sorar ve *glŖefdeli* karŖılıęını alır. Yunus, yazarın arkadaŖı olup MaraŖ’a gittikçe evinde kalır. Bunun bir öyküsünü yazacağını da ilk kez Yunus’a söyler. Ancak Yunus, kitabın yayımlandığını göremeden vefat eder. Yazar, kitap yayımlandığında kitabı Yunus’a ithaf eder.

İkinci yk kitabı olan ve adını, öykü kitabının ilk öyküsü olan “GlŖefdeli Yemeni” adlı öyküden alan bu kitapta toplam sekiz öykü bulunur. Bu ykler sırasıyla;

“GlŖefdeli Yemeni”, “Giden Gün mrdendir”, “Yanağımda Dedemin Sakal İzleri”, “İbriŖimden Yürek Bağları”, “Suya Vurulan Kırılğan Suret”, “Yüzündeki Deniz Duruluğu”, “Geride Kaldı Gönlün”, “Kolum Kısa Yol Uzun”dur.

GlŖefdeli Yemeni adlı öykü kitabını oluŖturan öyküler, modernizm-gelenek atıŖması, çocukluk günlerine duyulan zlem ve bu çerçevede kaybolan değerler, kuŖak atıŖması, gençlerin içinde bulunduğu gelgitli ruh hâlleri, hayat karŖısında baŖarısız gençler, aile kurumu ve yitirdiğimiz birtakım insan değerler gibi temaların etrafında Ŗekillenir.

Hüseyin Su'nun üçüncü öykü kitabı ise Aralık 1999'da yayımlanan ve Hece Yayınları arasında çıkan *Aşkın Hâlleri* adlı öykü kitabıdır. Yazar, Bu kitabı Ömer Faruk Ergezen'e ithaf eder. Ömer Faruk, Hüseyin Su'yla birlikte *Hece*'yi çıkaranlardandır. Kitabın ithaf gerekçesini ise "Kitabı yayımlayacağım dönemde Ömer Faruk'un başından bir hadise geçmişti" (Su, kişisel iletişim, 10.11.2019) sözleriyle açıklar. Bu öykü kitabında toplam beş öykü bulunur. Bu öyküler sırasıyla;

"Berî Dön Güzel de Yüzün Göreyim", "Yiğidim Ya Ona Gücüm Yetmiyor", "Gömleği Yırtık Kırmızı Gül", "Sen Gelmezsen Güvercinler Küser", "Ayrılık Makamında Gönül Ezgisi"dir.

Bu kitabı oluşturan öykülerin tamamı, *aşkın* etrafında gelişen öykülerden oluşur. Kitabın adından da anlaşılacağı üzere aşkın çeşitli hâllerinin anlatıldığı bu öykülerde cinselliğe sapsmadan aşk, en temiz haliyle kişiler üzerinden verilmeye çalışılır. Diğer ilk iki öykü kitabından farklı olarak bu kitabın adı içerikte hiçbir öykünün adıyla aynı değildir. Hüseyin Su kitabı; kitapta yer alan öyküleri genelleyen ve onları ortak bir temada birleştiren ve kitabın genel havasını yansıtan bir isim verir. (Çetin, 2005: 28)

Hüseyin Su, öykü kitaplarını adlandırırken ilk iki öykü kitabında uyguladığı yöntemi üçüncü kitabında uygulamaz. Kendi bilgisi dışında basılan *Tüneller*, daha sonra birtakım değişiklikler yapılarak kendisi tarafından basılan ve *Tüneller*'in bir anlamda ikinci bir baskısı olan *Ana Üşümesi* ve *Gülşefdeli Yemeni* adlı öykü kitaplarında dikkati çeken öykülerin, öykü kitabına ad oldukları görülür. *Ana Üşümesi*'nin adının da öykü kitabının ön sözünden anlaşılacağı üzere Ali Karaçalı tarafından verilir. (Su, 1999: 8) Bu iki öykü kitabından farklı olarak Hüseyin Su, son iki öykü -*Aşkın Hâlleri*, *İçkanama*-kitabının adını belirlerken kitabı oluşturan herhangi bir öykünün adından hareket etmez, bu öykülerin genel atmosferini yansıtan ve onları ortak bir paydada buluşturan tematik bir isim tercih eder.

Hüseyin Su'nun son öykü kitabı ise Haziran 2018 tarihinde Şule Yayınları arasında çıkan *İçkanama* adlı kitaptır. Kitabı, üçüncü çocuğu olan ve 2017 yılında vefat eden, aynı zamanda edebiyat dünyasında yazdığı kitaplarla da tanınan kızı Cemile Çelik Alver'e ithaf eder. Toplam altı ayrı öyküden oluşan kitaptaki tüm öyküler -Yemen Treni Gözlerinden adlı öykü hariç- şahıs kadrosu, tema, mekân ve zaman bağlamında birbirinin devamı sayılır. Hüseyin Su, öykü kitabının girişinde bir metafor olarak kullandığı *içkanamaya* ilişkin bir açıklamada bulunur. Buradaki *içkanama*, ruhsal

dünyada yaşadıklarımızla ilgilidir. Modernizmin teslim alamaya çalıştığı bireyin son çırpınıklarının anlatıldığı öykülerin tümünde yaşanan huzursuzluğa dikkat çekilir. Bireyin gittikçe toplumdaki uzaklaşması, yabancılaşması ve bu kopuşun ölümle sonuçlanması şeklinde kısaca özetlenebilecek kitap, her ne kadar farklı öykülerden oluşmuşsa da öykülerde ele alınan konu, öykülerdeki kişiler, mekânlar hep birbirinin devamı niteliğindedir. Örneğin ilk öyküde evinden işine gitmek üzere çıkan öykü başkışisi adam, son öyküde trafik kazası sonucu ölmektedir. Dolayısıyla kitabın tamamı tek bir öykü olarak okunabilir. Öykü kitabını oluşturan bölümler;

“İçimden Yüzlerine Karşı”, “Yemen Treni Gözlerinden”, “Dünyaevinde Ağız Dalışı”, “Gülümse Hayat, Gülümse!”, “Sokaklar Boyunca Koşar Adım”, “Tasviri Nafile Bir Şehrâyin”dir.

Daha önce de ifade edildiği üzere Hüseyin Su'nun öykü kitapları farklı zaman dilimlerinde farklı yayınevleri tarafından basılır. Bu basımlar sırasında kimi öykülerde birtakım değişiklikler meydana gelir. Bu değişiklikler; kimi zaman şahıs kadrosu, kimi zaman mekân kimi zaman dil noktasında gözlenir. *Edebiyat*'ta yayımlanan bazı öyküler daha sonra isim değiştirilerek öykü kitabına dâhil edilir. Bunlardan ilki “Gül Yağmuru” adıyla yayımlanan öyküdür. Bu öykü, sonraki öykü kitaplarında “Alnımı Uzatiyordum Rüzgârın Dudaklarına” adıyla yer alır. “Tüllerin Arkası” adıyla ilk kez *Edebiyat*'ta yayımlanan öykü, daha sonra “Tüller” adıyla öykü kitabına dâhil edilir. Makaslar, Aydan Arıdır Yüzleri; Ocak, Girdaplarda; Tutuşmak, Isındıkça Buğulanan Toprak şeklinde adları değiştirilen diğer öykülerdir. “Gül Yağmuru” adıyla ilk kez yayımlanan öyküde kişilerden olan ağabey, “Alnımı Uzatiyordum Rüzgârın Dudaklarına” adıyla tekrar basılan öyküde amca olarak değiştirilir. Bunun dışında farklı yıllarda ve farklı yayınevleri tarafından basılan bu kitaplarda dil noktasında bazı değişiklikler gözlemlenir; kimi yerlerde kelimeler eklenir, kimi yerlerde çıkarılır, kimi yerlerde de eş anlamlısıyla değiştirilir:

“*Tüm* bedeni birden üşüdü.” (AÜ, 1999: 11)/ “*Bütün* bedeni birden üşüdü.” (AÜ, 2015: 11)

“Ağzıma *değın* doluyordum birden.” (AÜ, 1999: 23)/ “Ağzıma *kadar* doluyordum birden.” (AÜ, 2015: 23)

“Bu kez *aziz* bir konuk olarak değil...” (AÜ, 1999: 24)/ “Bu kez *beklenen* bir konuk olarak değil...” (AÜ, 2015: 24) Ayrıca bu ifadenin öyküdeki yeri de değiştirilir.

...farlar söndürülünce karanlıkta *yitti*. (AÜ, 1999: 24-25)/ ...farlar söndürülünce karanlıkta *birden kayboldu*. (AÜ, 2015: 25)

“...ellerini *açıp kapıyor*, dizlerine vuruyor, kaşlarını *çatıyor*...” (AÜ, 1999: 35)/ “...ellerini *kollarını açıyor, sonra kavuşturuyor*, dizlerine vuruyor... (AÜ, 2015: 35)

Yukarıdaki örnekleri çoğaltmak mümkündür. Öykülerin kurgusunun değişmediği bu basımlarda, daha çok kullanılan sözcükler üzerinden bir değişim gerçekleştiği görülür. Bu da yazarın üsluptaki titizliğini gösterir.

3.3.2. Hüseyin Su'nun Öykülerinde Olay Örgüsü

3.3.2.1. Ana Üşümesi²⁸

Ana Üşümesi, Hüseyin Su'nun ilk öykü kitabı olan *Tüneller*'in tekrar düzenlenerek basılmasıyla ortaya çıkan bir eserdir. *Ana Üşümesi* adlı öykü kitabı, toplam iki bölüm ve her bölümde altı öykü olmak üzere on iki öyküden oluşur. Birinci bölümdeki öyküler daha çok yoksulluk teması etrafında şekillenirken ikinci bölümü oluşturan öyküler ise mevcut durumdan hoşnutsuzluk, ikilem, toplum ile olmak istenilen durum arasında sıkışıp kalma gibi temalar etrafında şekillenir. İkinci bölümü oluşturan öykülerin büyük bir kısmı *Edebiyat* çevresini, onun düşünce dünyasını, orada yazan, çizen grubun duygu ve düşünce dünyalarını yansıtan öykülerden oluşur. Dolayısıyla ilk altı öyküde olay ve olay örgüsü daha belirginken son altı öyküde ise olaydan ziyade bireylerin içsel serüvenlerine, kendi içindeki çatışmalarına, toplum ile sallantılı ilişkilerine yer verilir. Bu öykülerin daha çok deneme havasında yazıldıklarını söylemek mümkündür.

3.3.2.1.1. Ana Üşümesi

Öykü, ilk kez Edebiyat'ın 5. Dönem, Sayı: 38+87 (Nisan) 1982 adlı sayısında yayımlanır.

Özet: Kocası öldükten sonra köyde beş çocuğuyla birlikte yaşam mücadelesi veren bir Anadolu kadının yoksullukla olan mücadelesi ele alınır. Adını bilmediğimiz yaşlı kadının, akrabası Ali dayıdan ödünç erzak almak için soğuk ve tehlikeli bir kış gününde yanında küçük oğlu Ahmet ile birlikte çıktığı yolculuk anlatılır. Bu yolculuk esnasında zorlu kış şartları, kadının hissettikleri, içinden geçirdikleri, hayalleri ve geriye

²⁸ Hüseyin Su, *Ana Üşümesi*, Şule Yayınları, İstanbul, 2015.

dönüşlerle geçmişte yaşadıkları anlatılır. Yaşlı kadının çocuklarını doyurmak için çıktığı bu çetin yolculuk, bir anlamda yoksulları anlamak ve onlarla empati kurmak için okuyucunun da çıktığı bir yolculuk şeklinde alımlanabilir.

3.3.2.1.2. Alnımı Uzatiyordum Rüzgârın Dudaklarına

Öykü, ilk kez “Gül Yağmuru” adıyla Edebiyat’ın 5. Dönem, Sayı: 38+84 (Ocak) 1982 adlı sayısında yayımlanır.

Özet: Maddî imkânsızlıklar nedeniyle köyünden uzakta amcasıyla birlikte yaşayan bir gencin babasının ölümü üzerine köyüne doğru çıktığı yolculuk ve yolculuktan sonra vardığı köy evinde yaşadığı duygu karmaşası anlatılır. Yol boyunca öykü kişinin hissettikleri, köye varınca babasını ölüm döşeğinde gördüğünde yaşadığı ruh hâli, içinde bulunduğu atmosferin kendisine hissettirdikleri öykünün içeriğini oluşturur. Öykü daha çok yoksulluk ve ölüm teması etrafında şekillenir. Bu öykü, fakirliğin yarattığı eziklik ve ölümle katmerlenen bu ezikliğin, çaresizliğin ve yalnızlığın bir resmi olarak okunabilir.

3.3.2.1.3. Tüller

Öykü ilk kez “Tüllerin Arkası” adıyla Edebiyat’ın 5. Dönem, Sayı: 38+76 (Mayıs) 1981 adlı sayısında yayımlanır.

Özet: Öykü, yokluk ve bu yokluğun yarattığı mahcubiyet duygusunun etrafında şekillenir. Yoksul olan bir babanın çocuğu olan öykü kişinin içinde bulunduğu fakirlik hâli, alacaklıların kapıya dayanması ve alacaklıların, borçları karşılığında evdeki bulgur çuvalından paylarına düşeni alıp gitmesi, bu durum karşısında babanın yaşadığı mahcubiyet ve perişanlık duygusu, annenin gözyaşları ve bütün bunların çocukta yarattığı yıkım hâli üzerinde durulur. Bununla birlikte ödünç şeker almak için komşuya yollanan çocuğun utangaçlığı ve yol boyunca çay ve şekeri nasıl isteyeceği düşüncesinden sıyrılamayışı öykünün ana hatlarından birini oluşturur.

3.3.2.1.4. Aydan Arıdır Yüzleri

Özet: Köyde yoksulluk içinde yaşayan dört gencin aileleri tarafından okuyup adam olsunlar, hayatlarını kurtarsınlar, kaderleri kendilerine benzemesin diye şehre, okumaya gönderilmelerinin öyküsüdür. Bir yandan umutlu olan bu kişiler diğer yandan

da köyden ayrılmanın, köklerinden kopmanın yaratacağı tehlike noktasında da endişelidirler. Köyden ayrılıp şehre giden bu gençlerin kaderleri tıpkı kendilerinden öncekilere benzer. Geleneklerinden, köklerinden kopan çağın dişlileri arasında parçalanan bu gençler kentin girdaplarında kaybolurlar.

3.3.2.1.5. Bir Bulanık Akıntı

Öykü, ilk kez Edebiyat'ın 5. Dönem, Sayı: 38+102 (Temmuz) 1983 adlı sayısında yayımlanır.

Özet: Öykü, doğal afetlerden olan selin yarattığı yıkımı ve topraksız, ürünsüz kalan köylülerin yaşadığı çaresizlik hâlini anlatır. Anadolu'nun bir köyünde geçen öyküde yoksul Anadolu köylüsü, selden dolayı toprağını, ekinini, ürününü kaybeder ve eli böğründe kalır. Köylülerden biri selin yarattığı bu yıkıma daha fazla dayanamaz, toprağını, evini barkını ve tüm geçmişini ardında bırakarak şehre doğru yola çıkar. Bu kararı verirken zorlanan öykü kişinin gidip gitmeme noktasında yaşadığı gelgitler, bir yandan fakirlik ve topraksızlıktan dolayı şehre gitme fikri diğer yandan da geçmişinden kopmak zorunda olmanın yarattığı sarsıntılar olayı besleyen diğer dinamiklerdir.

3.3.2.1.6. Ütü Yanığı Günler

Özet: Öykü, terzihane işe başlayan küçük bir çocuğun yaşadığı heyecanı ve oradaki ilk iş gününde gelişen olayları anlatır. Babasının arkadaşı olan Muhlis Usta'nın terzihanesinde çalışacak olan küçük çocuğun izlenimlerinden hareketle ilk günü ve bu ilk günün heyecanını, Muhlis Usta'nın geçmişini, terzihaneyi nasıl açtığını öykü kişisi çocuk kendi perspektifinden okura aktarır. Öykü, kaybolan geleneksel değerlerden biri olan usta-çırak geleneğini okuyucuya hatırlatır.

3.3.2.1.7. Tüneller

Öykü ilk kez Edebiyat'ın 5. Dönem, Sayı: 38+72 (Ocak) 1981 adlı sayısında yayımlanır.

Özet: Yoksulluk temasının işlendiği *Tüneller* adlı öykü, bir odada yoksulluk ve yoksullar üzerine konuşma yapan öncü bir kişi ile onu dinleyen kişilerin etrafında şekillenir. Konuşmayı yapan kişi yoksulların içinden gelir. Yoksullarla ilgili konuşma yaparken çoğu kez Kur'an-ı Kerim'e göndermeler yaparak bu insanların kurtuluşunun

Kitap'taki emirlere uymak olduğunu söyler. Bir yandan yoksulların içinde buldukları kötü tabloyu çizerken diğer yandan otomobilinde köpeğiyle birlikte yolculuk yapan zengin kadını göstererek zıtlıklardan hareket eder ve böylece çatışma unsuru doğar.

3.3.2.1.8. Rahvan

Öykü, ilk kez Edebiyat'ın 5. Dönem, Sayı: 38+94 (Kasım) 1982 adlı sayısında yayımlanır.

Özet: Rahvan, yola çıkış öyküsüdür. “Tüneller”in devamı niteliğinde sayılabilecek bu öyküde, “Tüneller”de odanın ortasında yer alan ve yoksulluk noktasında öncü kişi tarafında uyarılan grup harekete geçmeye hazır hale gelir. Yola çıkan bu kişiler, yeryüzünün farklı yerlerine dağılıp insanlığa umut olma amacını güderler. Destansı bir biçimde anlatılan öykü kişileri kendilerine benzeyen kişilerle buluşup onlarla güçlerini birleştirirler.

3.3.2.1.9. Isındıkça Buğulanan Toprak

Öykü, ilk kez “Tutuşmak” adıyla Edebiyat'ın 5. Dönem, Sayı: 38+86 (Mart) 1982 adlı sayısında yayımlanır.

Özet: *Isındıkça Buğulanan Toprak*, kasabaya tayini çıkan bir öğretmenin kasabadaki insanlarla yaşadığı uyumsuzluk ve kendi içindeki içsel çatışmalar etrafında şekillenen bir öyküdür. Okur, öykünün hemen başında toplumu sert bir şekilde eleştiren ve onları ölü olarak tanımlayan öykü kişisiyle karşılaşır. Geldiği bu yeri yani kasabayı sorgulayan, burada uzun süre kalıp kalmayacağı noktasında kararsız olan ve toplumla arasındaki mesafenin farkında olan öykü kişinin hayatı başöğretmen diye tanımladığı kişiden aldığı mektupla değişir. Toplumunu değiştireceğine olan inancı bu mektuplarla perçinlenen kişi hayata umutla bakmaya başlar.

3.3.2.1.10. Girdaplarda

Öykü, ilk kez “Ocak” adıyla Edebiyat'ın 5. Dönem, Sayı: 38+86 (Mart) 1982 adlı sayısında yayımlanır.

Özet: Bu öykü, bizzat yaşanmış bir olaydan hareketle kaleme alınan bir öyküdür. Öykü yazarı Hüseyin Su, lise yıllarında maddi imkânsızlıklar yüzünden farklı işlerde çalışmak zorunda kalır. Bu işlerden biri de kömür işçiliğidir. “Girdaplarda” adlı

öykü, işte böyle bir dönemde edinilen izlenimlerden hareketle kaleme alınan bir öyküdür. Öykü, kömür ocağında zor koşullar altında çalışan işçilerin dramını, işçi-patron arasındaki ilişkiden hareketle ezen-ezilen kavramları üzerinde durur. Yazar bu öyküyle; işçilerin zor şartlar altında çalıştıkları halde hak ettiklerini alamadığını, canlarını yok pahasına sayarak yerin altında ailelerini geçindirmek için verdikleri mücadeleleri, patronların işçilere yaptıkları eziyetleri, kötü muameleyi gündeme getirir.

3.3.2.1.11. Kaynayıp Çoğaldıkça Kanımız

Öykü, ilk kez Edebiyat'ın 5. Dönem, Sayı: 38+109 (Şubat) 1984 adlı sayısında yayımlanır.

Özet: Öykü, kaybolan değerler ve yabancılaşan insanlar etrafında şekillenir. Öykü, zaman içinde birbirinden uzaklaşan insanların sonraki aşama olarak kendi 'ben'lerinden uzaklaşması üzerinde durur. Tekdüze, monoton bir hayatın esiri olmuş insanların bu hayatı kanıksamaları öykü kişisi genci üzer. Etrafındaki bu insanları hastalara benzeten öykü kişisi genç, bir yandan bu insanlara öfkelenir diğer yandan da yavaş yavaş tükenişlerine şahit olduğu için de üzülür. Herkesin tam bir aymazlık içinde yaşadığı ve herkesin yüzünü dünyaya döndüğü böyle bir yerde genç, kendisini yabancı hisseder.

3.3.2.1.12. Damarlarda Kan Gibi

Öykü, ilk kez Edebiyat'ın 5. Dönem, Sayı: 38+81 (Ekim) 1981 adlı sayısında yayımlanır.

Özet: Bu öykü, toplumla, etrafındaki insanlarla, ailesiyle çatışan, onlardan, onların düşüncelerinden uzak duran, bir şeyleri değiştirmek, toplumu uyarmak, uyandırmak adına mücadeleye giren bir gencin öyküsüdür. İnsanların üzerindeki ölü toprağı, onların boşvermişlikleri ve herkesin bencilce bir yaşam sürmesi öykü kişisi genci rahatsız eder. Bunun için bir şeyler yapmak isteyen genç, toplumu değiştirmeye, dönüştürmeye karar verir. Ancak işinin kolay olmadığını çok geçmeden anlar. Karşısında yeniliğe açık olmayan, değişime direnen ve en önemlisi birbirinden habersiz yaşayamaya alışmış bir toplum bulur. İnsanları değiştirmek adına sokaklara çıkan genç girdiği mücadelenin imkânsızlığını anlar ve karanlık sokakta gözden kaybolur.

3.3.2.1.13. Ateş

Öykü ilk kez Edebiyat'ın 5. Dönem, Sayı: 38+72 (Ocak) 1981 adlı sayısında yayımlanır.

Özet: Öykü, öykü kişisi, Çoban Hasan'ın susuzluğunu gidermek adına verdiği mücadelenin öyküsüdür. Sürüsünü otlatan Çoban Hasan, tan yeri ışımamışken çok susadığını fark eder. Su arayışına giren Hasan, sürüsünü bırakıp kendisini dağa taş vurur. Karşısına daha önce hiç görmediği ve bilmediği aksakallı, nur yüzlü yaşlı biri çıkar. Hasan tanımaya çalışır adamı ama nafiye. Çok geçmeden susuzluğunun tekrar farkına varan Hasan yaşlı adamdan su ister. Yaşlı adam elini yanındaki testiye uzatarak Hasan'a su verir. Hasan suyu kana kana içer ve içindeki yangını dindirir. Yaşlı adamın manevi atmosferi onu çarpar. Hızlı bir şekilde sürüsünün yanına dönen Hasan kendisine ne olduğunu anlamaya çalışır. Aksakallı yaşlı adamın tesirine giren Hasan, onu tekrar bulmak için ilk gördüğü yere- bağdamına- gider. Uzaktan uzağa onu izlerken aksakallı adamın; "Hasan! Gel oğlum, gel!" sözleriyle irkilir ve adamın dediğini yapar ona yaklaşır. Aksakallı adam, ona bir sır verir ve onu bu sırta ömrünün sonuna kadar sahip çıkması noktasında tembihler.

3.3.2.1.14. Meşhed

Öykü ilk kez Edebiyat'ın 5. Dönem, Sayı: 38+98 (Mart) 1983 adlı sayısında yayımlanır.

Özet: Öykü Kerbelâ Faciası'nı anlatan bir öyküdür. Ehl-i Beyt'in Kerbelâ'da şehit edilmesinin anlatıldığı öyküde okur daha çok tarihsel bir olay ile karşı karşıyadır. Bu bağlamda kurgunun çok az hissedildiği öyküde okur olay hakkındaki bilgi birikimiyle öyküye dâhil olabilir. Her ne kadar Kerbelâ Faciası Hz.Hasan ve Hz. Hüseyin etrafında şekillense de bu öyküde ön plana çıkan kişi Seleme Kadın'dır. Seleme Kadın dışında başka kimsenin adı geçmez.

3.3.2.2. Gülşefdeli Yemeni²⁹

Gülşefdeli Yemeni, Hüseyin Su'nun ikinci öykü kitabıdır. İlk baskısı 1998 yılında Hece Yayınları tarafından yapılır. Son baskısı ise 2015 yılında Şule Yayınları

²⁹Hüseyin Su, *Gülşefdeli Yemeni*, Şule Yayınları, İstanbul, 2015.

tarafından gerçekleştirilir. Eserde toplam sekiz öykü bulunur. Esere ismini veren “Gülşefdeli Yemeni” adlı öykü kitabın ilk öyküsüdür. Öyküleri incelerken *Ana Üşümesi* adlı öykü kitabında olduğu gibi kitabın son baskısını esas aldık.

3.3.2.2.1. Gülşefdeli Yemeni

Öykü, ilk kez Hece'nin Yıl: 2 Sayı:16 (Şubat) 1998 adlı sayısında yayımlanır.

Özet: Kuşak çatışmasının anlatıldığı öyküde olayın başkişisi halakızdır. Halakız, hayatında tek bir kez gördüğü nişanlısını, askerdeyken ince hastalıktan dolayı kaybeder. O günden sonra evlenmeyen halakız kendi iç dünyasına kapanır ve kendisini ailesine adar. Ancak sevgilisine duyduğu o saf, temiz aşka da sonuna kadar sahip çıkar. Halakız, yıllarca gözü gibi sakladığı ve kendisi için çok önemli bir değere sahip olan, askerde ölen nişanlısı için aldığı yemenileri evlilik arifesinde olan yeğenine vermek ister. Yeğenin nişanlısı genç kız yemenilere burun kıvrır ve onları küçümser. Bu durum hem halakızı hem de yeğenini üzer. Genç kızın bu tavrı karşısında delikanlı parmağındaki yüzüğü çıkarıp genç kıza vermek suretiyle iki yıllık nişanı da bitirmiş olur.

3.3.2.2.2. Giden Gün Ömürdendir

Özet: Öykü, modernizm karşısında direnen Nafiz Bey'in öyküsüdür. Bu direnme, Nafiz Bey'in ölümüyle son bulur. Kültürel değişimin ele alındığı öyküde kendi halinde bir esnaf olan Nafiz Bey'in değişime, kültürel erozyona karşı olan direnişi anlatılır. Modern hayatın getirdiklerini ve onu temsil eden şeyleri sevmeyen Nafiz Bey, geleneksel değerleri temsil eden bir konumdadır. Küçük bir esnaf olan Nafiz Bey, yeni düzenin tüccarlarına benzemez. Onda kazanma hırsı yoktur, dindar biridir, yoksullara yardım eder. Ticaretini de hayat görüşü doğrultusunda helal-haram dairesinde yürütür. Her ne kadar Nafiz Bey, değişmese de etrafındaki her şey hem fiziksel hem de manevi açıdan değişir. Vitrinler, ışıklı camekânlar, asfaltlanan yollar, çok katlı yapılar... Kazanma hırsıyla yaşayan tüccarlar, helâl-haram dairesine bakmadan para hırsıyla dolanlar... Bütün bunlarının yanında değişmeyen ve değişime direnen tek kişi Nafiz Bey ve onun küçücük dükkânıdır. Nafiz Bey'in kalbi bu değişime daha fazla dayanmaz ve bir sabah, sabah namazından sonra dua etmek için ellerini semaya açarken can verir.

3.3.2.2.3. Yanağında Dedemin Sakal İzleri

Özet: Öykü, anlatma esnasında yetişkin bir adam olan kişinin, çocukluğuna dair özlem duyduğu geleneksel geniş aile ve bu ortamda var olan huzurun öyküsüdür. Ramazan ayında oruç tutan torun, öğlene kadar tuttuğu bu orucu dedesine satma gayretindedir. Anadolu’da “oruç satma” geleneğine de bir göndermede bulunan öykü kaybolan değerlerin, huzurlu aile ortamlarının, mutlu ramazan sofralarının, geniş aile saadetinin özlemi etrafında şekillenir. Çocuk masumiyeti ve saflığının ön plana çıktığı ve çocukluğa olan özlemin vurgulandığı bir öyküdür.

3.3.2.2.4. İbrişimden Yürek Bağları

Öykü, ilk kez Hece'nin Yıl: 2 Sayı:18 (Haziran) 1998 adlı sayısında yayımlanır.

Özet: Kuşak çatışmasının anlatıldığı bir öyküdür. Olay, öykü kişisi gencin yaşadığı içsel çatışmalar etrafında şekillenir. Öykü, babası ölen ve annesiyle yaşayan gencin, annesiyle ve toplumdaki diğer bireylerle yaşadığı uyumsuzluk etrafında inşa edilir. Öyküde, toplumsal değişimlerin gençler üzerindeki olumsuz yönüne dikkat çekilir; geleneklere sarılmak suretiyle bu çalkantılı sürecin hasarsız atlatılacağı anlatılır.

3.3.2.2.5. Suya Vuran Kırılğan Sûret

Öykü, ilk kez Hece'nin Yıl: 2 Sayı:19 (Temmuz) 1998 adlı sayısında yayımlanır.

Özet: Öykü, ergenlik çağında olan genç bir kızın ailesiyle, anne-babasıyla yaşadığı uyumsuzluğu, çatışmayı anlatır. Anne babasıyla birlikte yaşayan ve on sekiz yaşında olduğu anlaşılan genç bir kızın ruhsal çatışmaları, annesi ile olan ilişkileri üzerinde durulur. Geleneksel değerleri temsil eden anne-baba ile geleneğin uzağında yetişmiş ve çağın dönüştürdüğü, değiştirdiği yeniyi temsil eden gencin çatışmasının verildiği öyküde geleneği temsil eden anne-babanın görüşleri, hayat hakkındaki düşünceleri ve nasihatleri ergenlik çağındaki kızda karşılık bulur. Bunun yanında annenin gösterdiği sevgi, sabır ve verdiği emek neticesinde kız bu çalkantılı dönemi atlatır. Anne babasının değerini anlayan genç kız onları bir daha üzmemek adına kendi kendine söz verir.

3.3.2.2.6. Yüzündeki Deniz Duruluğu

Öykü, ilk kez Hece'nin Yıl: 2 Sayı:21 (Eylül) 1998 adlı sayısında yayımlanır.

Özet: Genç kız ile anne arasında yaşanan çatışma etrafında şekillenen öyküde, bir genç kızın annesinin tüm uyarılarına rağmen burnunun dikine gitmesi ve sonunda bundan zararlı çıkması anlatılır. Annesiyle yaşayan genç kız, kendi bildiğini okuyan, annesinin sözünü dinlemeyen biridir. Anne ise bu durumu sabır ve metanetle karşılar, kızına gösterdiği sevgiyi asla eksik etmez. Bütün bunlara rağmen genç kız bildiğinden şaşmaz ve kendi doğru bildiklerini uygulamaya devam eder. Bir gün annesinin onaylamadığı bir evlilik yapan genç kız, ardına bakmadan ve geride bıraktığı annesini düşünmeden evden çekip gider. Çok geçmeden evlendiği kişiden boşanan genç kadın, karnında çocuğuyla yapayalnız kalır ve annesine geri döner. Bütün bunlara rağmen anne, sonsuz sevgi ve şefkatiyle kızını bağrına basar. Öykü sonunda genç kız, ağır bedeller ödemiş bir şekilde yaptığı hatanın farkına varır ve annesinin sözüne gelir.

3.3.2.2.7. Geride kaldı Gönlün

Öykü, ilk kez Hece'nin Yıl: 1 Sayı:2 (Şubat) 1997 adlı sayısında yayımlanır.

Özet: Mutsuz bir evliliğin panoramasının çizildiği öyküde, nişanlısını bırakıp ailesini karşısına alarak karısından boşanmış bir adama kaçan genç kızın öyküsü anlatılır. Nişanlısını bırakan genç kız ile adam bir süre birlikte aynı evde yaşarlar. Bir müddet sonra çocuklarını da yanına alan adam, genç kız ve üç çocukla beraber yaşamaya başlar. Bir yandan nişanlısını bırakan genç kızın diğer yandan da karısından boşanan adamın aşkı üzerine kurgulanan öyküde öykü kişileri aradıkları mutluluğu bulmazlar. İşler planladıkları gibi gitmez ve her ikisi de yaptığı hatanın farkına çok geçmeden varır. Yaptıkları hatayı ve yaşadıkları mutsuzluğu yüksek sesle dillendirmeye cesaret edemeyen adam ve genç kız, bütün bu mutsuzluğu kendi içlerinde yaşamaya devam eder ve öykü sonunda kendi iç seslerinde kaybolurlar.

3.3.2.2.8. Kolum Kısa Yol Uzun³⁰

Öykü, ilk kez Hece'nin Yıl: 1 Sayı:7 (Temmuz) 1997 adlı sayısında yayımlanır.

³⁰Hüseyin Su'nun öğretmenlik mesleğinin ilk deneyimi olan Tavşanlı'ya gitmesi ve burada yaşadıkları bir anlamda bu öyküye yansır. Aynı zamanda günlüklerinde bu öykü için *Edebiyat* günlerinin ve arkadaş ortamının özlemi şeklinde konuşur. (Su; 2017c: 181)

Özet: Bir gece vakti kasabaya memur olarak gelen genç adamın kasaba halkı ile olan ilişkisi, halk ile genç adam arasındaki duvar ve kasabanın genç adamda bıraktığı etkiler üzerine kurgulanan öyküde kasabaya gelen adamın iç dünyası, geçmişi, kasaba halkıyla olan ilişkisi ve mekân-kişi ilişkisi bağlamında öykü kişinin ruhsal değişimleri verilir.

3.3.2.3. Aşkın Hâlleri³¹

Aşkın Hâlleri adlı öykü kitabı Hüseyin Su'nun çıkardığı üçüncü öykü kitabıdır. Kitap, kendi içinde toplam beş öyküden oluşur. Kitaptaki öykülerin tamamı aşk teması etrafında şekillenir. Hüseyin Su, bu öykülerinde değişik sebeplerle aşka yenilen, payına hep ayrılık düşen bireyleri ele alır. Onları derin bir duyarlılıkla kaleme alan Hüseyin Su'nun aşk mağlubu kişileri, kendilerini tamamen bırakan, sallantılı, bohem tipler değildir. Tam aksine yaşadıklarından ders alan ve her şeyde bir hikmet arayan tiplerdir. Kitabın ilk baskısı 1999 yılında Hece Yayınları arasında çıkar.

3.3.2.3.1. Beri Dön Güzel de Yüzün Göreyim

Öykü, ilk kez Hece'nin Yıl:3 Sayı:26-27 (Şubat-Mart) 1999 adlı sayısında yayımlanır.

a.Özet: Öykü, hovardalıkları ve çapkınlıklarıyla bilinen Ali Amca'nın aşklarının öyküsüdür. İlk önce Nurhanım yenge ile evlenen Ali Amca daha sonra Kadillak Selda'ya âşık olur. Kadillak Selda ile evlenen Ali Amca çok geçmeden gönlünün rüzgârına kapılır ve yüzünü bir kez gördüğü kadın uğruna ve Kadillak Selda'yı terk eder. Aşk ekseninde gelişen öyküde Ali Amca'nın gönül ilişkileri, çapkınlıkları, bir dalda uzun süre durmayan daldan dala konan yapısı anlatılır. Ali Amca için güzel olan her şey yeni bir aşkın başlangıcı olabilir.

3.3.2.3.2. Yiğidim ya Ona Gücüm Yetmiyor

Öykü, ilk kez Hece'nin Yıl:3 Sayı:31 (Temmuz) 1999 adlı sayısında yayımlanır.

Özet: Öykü, üniversite öğrencisi Hasan'ın tutulduğu imkânsız bir aşkın çevresinde kurgulanır. Üniversite okumak için memleketinden ayrılan Hasan memur olarak çalışan dul bir bayana âşık olur. Hasan her ne kadar tutku derecesinde bu kadına

³¹ Hüseyin Su, *Aşkın Halleri*, Şule Yayınları, İstanbul, 2014.

âşıkça da kadından beklediği ilgiyi görmez. Hasan'ın üniversitede sekizinci yılıdır. Bu duruma hem Hasan'ın ailesi hem de yakın çevresi üzülür. Babası onu evlatlıktan reddetmeyi bile düşünür. Bütün bunlar Hasan'ı bildiği yolda yürümekten alıkoymaz. Çünkü onun için önemli olan tek şey aşktır. Bir zaman sonra, âşık olduğu memur kadından çok kendi zihninde yarattığı kadına âşık olur. En yakınında olan ve aynı zamanda anlatıcı konumunda bulunan ev arkadaşına aşk ile ilgili konuşmalar yapar. Hasan'ın aşk tarifi bir anlamda ulaşılmaz olan, acı veren aşktır. Hasan sekiz yılın sonunda üniversiteyi bitirmeden şehirden ayrılır. Sevdiği kadın bir başka adamla evlenir. Okulu bitirmeden her şeyi geride bırakıp sadece yüreğinde taşıdığı aşkıyla birlikte doğduğu yere döner.

3.3.2.3.3. Gümleği Yırtık Kırmızı Gül

Öykü, ilk kez Hece'nin Yıl:3 Sayı:33-34 (Eylül-Ekim) 1999 adlı sayısında yayımlanır.

Özet: Aşk teması etrafında şekillenen öyküde babaannesi ölen genç bir kızın geriye dönüşlerle, babaannesinin yaşadığı tutkulu aşk ve bu aşka gösterdiği sadakat anlatılır. İlk zamanlarda oğlu ve geliniyle yaşayan babaanne oğlu ve gelini ayrılınca üç kız torunla birlikte tek başına kalır. O günden sonra babaanne üç kız çocuğuna kol kanat gerer ve onlara bakar. Babaanne, aşk kırgını bir insandır. Genç kız iken genç bir delikanlıyı çok sever. Delikanlı da onun aşkını karşılıksız bırakmaz ve onu sever. Bir gün buluştukları bir anda genç delikanlı sevdiğinin dalgınlığından faydalanarak yanağına bir öpücük kondurur. Bu olaydan sonra babaanne sevdiği kişiyle evlenmek zorunda olduğunu düşünür. Babaanne, ailesini zor da olsa ikna eder ve sevdiği adamla evlenir. İlk başlarda iyi giden bu ilişki, babaannenin yatağa düşmesiyle yavaş yavaş çatırdamaya başlar. O çok seven adam birdenbire değişir, huysuzlaşır ve bir başka kadınla evlenmek için fırsat kollar. Ancak kocasının yaptığı bütün bu şeylere rağmen babaanne aşkına sadık kalır. Yanağına kondurulan öpücükten ne zaman bahsederse yüzü kızarır. Yanağına bir köz gibi düşen ve yıllarca saklanan bu öpücük, babaannenin en mahrem, en temiz ve koruması gereken en özel duygusu olur. Öykünün sonuç kısmında yatağa düşen babaanne her ne kadar dinç görünmeye çalışsa da bunu çok fazla sürdüremez ve son nefesini verir.

3.3.2.3.4. Sen Gelmezsen Güvercinler Küser

Öykü, ilk kez Hece'nin Yıl:3 Sayı:36 (Aralık) 1999 adlı sayısında yayımlanır.

Özet: Öykü, hastanede yatan bir adamın karısına olan sevgisi, aşkı ve özlemi ekseninde şekillenir. Bu öyküde bir ayrılıktan ya da mutsuz biten bir aşktan daha çok, bir adamın karısına duyduğu sonsuz sevgi anlatılır. Öykü, bir hastanede geçer. Hastanede yatan adamı, karısı hiç yalnız bırakmaz onun her şeyiyle ilgilenir. Ancak ziyaret saati bitip kadın eve gittiğinde adam kendini çok yalnız hisseder ve karısına duyduğu aşk, özlem hâli her geçen dakika önüne geçilemez bir hâl alır. Bu öykü, bir anlamda öykü kişisi adamın karısına duyduğu ve onu ulaşılmaz kıldığı büyük bir aşkın yolculuğudur.

3.3.2.3.5. Ayrılık Makamında Gönül Ezgisi

Öykü, ilk kez Hece'nin Yıl:4 Sayı:37 (Ocak) 2000 adlı sayısında yayımlanır.

Özet: Öyküde mutsuz bir evlilik yaşayan aşk kırgını iki insanın yaşadıkları duygu karmaşası ve aşka, ilişkiye, evliliğe dair izlenimleri öykü kişilerinden olan üçüncü bir kişi tarafından anlatılır. Öykü kişilerinden olan adam bir devlet dairesinde memurdur. Anlatıcı olan kişi de adamla birlikte aynı dairede memur olarak çalışır. Adam ile karısı arasındaki sıkıntılar anlatıcı konumunda olan öykü kişinin perspektifinden okura sunulur. Sessiz, sakin bir yapıya sahip olan öykü kişilerinden olan adam, işine her gün gelir, kimseyle çok konuşmaz, sadece kendi işiyle uğraşır. Kendi içine kapanık bir resim çizen bu kişiyi zamanla tanıyan anlatıcı (adamın arkadaşı) onda çok farklı bir yön bulur ve felsefi bir derinliğinin olduğunu sezer. Anlatıcı, adamı biraz daha yakından tanıyınca onun bir aşk kırgını olduğunu anlar. Karısıyla aralarındaki sıkıntıdan haberdar olan anlatıcı, çözüm yolları aramaya başlar; onları tekrar bir araya getirmek için türlü girişimlerde bulunur. Kimi zaman adamla kimi zaman da kadınla konuşan anlatıcı sonunda başarısız olur. Kadın ve adam iki farklı zıt karaktere sahip kişilerdir. Kadın adamın aksine dik başlı, inatçı, dışa dönük bir görüntü çizerken adam ise içe dönük, kırılgan, duygusal derinliği olan, hassas bir görüntü çizmektedir. Bir anlamda aşk adamı olan öykü kişisi adamın kafasındaki ideal kadın tipi ile karısı uyuşmaz.

3.3.2.4. İçkanama³²

İçkanama, Hüseyin Su'nun çıkardığı son öykü kitabıdır. Yazar, kitabın hemen başında kitabın adını taşıyan *içkanama* kavramının tıptaki karşılığı üzerinde durur. Öykülerde ise *içkanamanın* kendisindeki karşılığını verir. Bir anlamda tıp biliminde kullanılan *içkanama* kavramını metafor yoluyla öykülerinde psikolojik bir kavram olarak değerlendirir. Kitap, her ne kadar farklı öykülerden oluşmuş olsa da aslında bu öykülerdeki kişilerin ve bu kişilerin sancuları hep aynıdır: Toplum karşısında yalnızlaşan birey... Toplumdan uzaklaşan, yabancılaşan ve modernizmin yıkıcılığı altında gittikçe ezilen, silikleşen ve kaybolan birey... Kitapta modernizmin eleştirileri, geleneksel hayattan kopuşun yarattığı derin sarsıntılar, otomatlaşan bireyin içinde bulunduğu buhran, çöküntü, derin yalnızlık, kendini dünya telaşına kaptırıp giden bireyin içinde bulunduğu psikolojik durum ve bütün bunların toplamında huzursuz olan insanın yaşadıkları, derin ve uzun psikolojik tahlil cümleleriyle verilir. Öykü kitabı toplam altı öyküden oluşur. Bu öykülerin hemen hemen hepsinde üzerinde durulan ortak tema; modernizmin bireylerde yarattığı sarsıntı ve yıkımdır. Modern insanın içinde bulunduğu girift yaşam, bu öykülerin merkezine oturtulur. Bu öykülerin her biri bağımsız öyküler olsa bile birbirini tamamlayan öykülerdir. Dolayısıyla bu altı öyküyü aslında tek bir öykü şeklinde düşünmek mümkündür.

3.3.2.4.1. İçimden Yüzlerine Karşı

Özet: Öykü, bir adamın içsel yolculuğudur. Bir devlet dairesinde memur olduğu anlaşılan adam, sabah işine gitmek için herkes gibi otobüs bekler. Gelen ilk otobüse binmek için harekete geçse de başarısız olur, ondan önce davrananlar onun üstüne basarak, onu çiğneyerek dolu olan otobüse tikişirler. İlk denemesinde başarısız olan öykü kişisi adam, ikinci otobüsü beklemek için durağa yanaşır. Ancak durakta bekleyen kalabalığa yaklaşmaz ve onların içine karışmaz. Çünkü etrafındaki o insanlara nefret duyar. Onlardan elinden geldiğince uzak durmaya çalışır. Kalabalıklarla ilgili aklından birçok şey geçer. Onların basitlikleri, sıradanlıkları, yapaylıkları, maskeleri ve en önemlisi yabancılaşan halleri... Bütün bunlar ikinci otobüs gelene kadar adamın zihnini meşgul eder. Gelen ikinci otobüse güç bela binen adam zar zor kendisine bir yer bulur.

³²Hüseyin Su, *İçkanama*, Şule Yayınları, İstanbul, 2018.

Adamın zihnini meşgul eden ve kafasının içini dolduran bir yığın sorun ve problem otobüs yolculuğu boyunca da devam eder. Her geçen dakika onlardan daha çok nefret eder hale gelir. İçinde bulunduğu kalabalığa daha fazla tahammül edemez ve gideceği yere ulaşmadan otobüsten iner, sokaklara karışır.

3.3.2.4.2. Yemen Treni Gözlerinden:

Öykü, ilk kez Hece'nin Yıl:5 Sayı:60 (Aralık) 2002 adlı sayısında yayımlanır.

Özet: Gözaltına alınan iki arkadaşın, gözaltı süreci boyunca yaşadıkları olaylar etrafında şekillenen öyküde cezaevi koşullarının acımasızlığı, orada görevli olan insanların vicdansızlıkları ve yaşanan işkenceler anlatılır. Gözaltıyla başlayan ve türlü türlü işkencelerle devam eden süreç “ondan sonra olanların hiçbirisini hatırlaması mümkün değildi” (İçkanama, 2018: 53) ifadesiyle sonlanır. Bu ifadeden hareketle öykü kişinin işkencelerden dolayı ya hafızasını kaybettiğini ya da dayanamayıp öldüğü sonucu çıkarılabilir.

3.3.2.4.3. Dünyaevinde Ağız Dalaşı

Öykü, ilk kez Hece'nin Yıl:7 Sayı:74 (Şubat) 2003 adlı sayısında yayımlanır.

Özet: Öykü, evlilikleri yolunda gitmeyen karı kocanın içsel serüvenine dayanır. Olaydan ziyade daha çok psikolojik tahlillerinin ön plana çıktığı öyküde her şeyi tüketen, evlilikleri bitme noktasına gelen, buna rağmen durdukları yerden geri adım atmayan karı kocanın ilişkisi anlatılır.

3.3.2.4.4. Gülümse Hayat, Gülümse

Özet: Öykü, otobüs terminalinde arkadaşını bekleyen bir adamın yaptığı iç muhasebe esnasında yıllardır görmediği, arayıp sormadığı yakın arkadaşını tesadüfen, birdenbire karşısında görünce yaşadığı suçluluk psikolojisi ve kendini sorgulama sürecinden oluşur.

3.3.2.4.5. Sokaklar Boyunca Koşar Adım

Öykü, ilk kez Hece'nin Yıl:7 Sayı:75 (Mart) 2003 adlı sayısında yayımlanır.

Özet: Modern dünyanın dayattığı her şeyden sıkılan ve kendisine bir günlük izin vererek, iş, arkadaş, memur, amir, eş, dosttan uzak kalıp kendisiyle, sadece iç

dünyasıyla baş başa kalmaya çalışan adamın içsel yolculuğu etrafında gelişen öykü, olaydan daha çok içsel konuşmalara, birtakım psikolojik çözümlemelere dayanır.

3.3.2.4.6. Tasviri Nafile Bir Şehrâyin

Özet: Öykü, *İçkanama* adlı öykü kitabında kendisinden bir önceki öykü olan “Sokaklar Boyunca Koşar Adım”ın devamı niteliğindedir. Bir önceki öykünün sonunda arkadaşını habersiz bir şekilde bırakıp sokaklara karışan adam kalabalıkları yara yara, gelen gidene çarpa çarpa ilerlemeye çalışır, bu esnada arabanın çarpmasıyla yüzükoyun yere kapaklanır ve yaralanır. Başına ölümcül bir darbe alan adama ilk müdahaleler kalabalık tarafından yapılır. Bu esnada adamın hayatı, yapıp ettikleri, sevdikleri, sevmedikleri, arkadaşları, dostları, eşi, şefi, bırakıp kaçtığı arkadaşı ve çocukları kısaca hayatı bir film şeridi gibi gözlerinin önünden geçer. Son nefesini verirken kendisiyle bir hesaplaşma içine giren adam, modern dünyanın yarattığı sahte ve maskeli insanların da bir eleştirisini yapar.

3.3.3. Hüseyin Su’nun Öykülerinde İşlenen Temalar

Bir yazın ya da sanat eserinde işlenen, geliştirilen konunun anlamca ortaya koyduğu ana yönelim olarak açıklanabilen tema, bir sanat eserinin merkezinde bulunan duygu ve düşünce olarak okunabilir. Bir fikir, umumî inanç, hayat ve halk üzerinde roman arasında yapılan yorum (Uç, 2006: 463) olarak değerlendirilen tema, bir eserde ele alınan konudan ayrılır. Konu, eser yokken bile vardır. Ancak tema bunun tam tersi bir şekilde konu işlendiğinde ortaya çıkar. Konu genel, somut bir nitelik taşırken tema ise soyut ve içe yöneliktir. (Özdemir, 1993: 275) Dolayısıyla kıskançlık, aşk, tabiat sevgisi, cimrilik, yardımseverlik, vatan sevgisi gibi kavramlarla ifade edilen temalar; olay ve olay örgüsü, kişiler, mekân ve zamanla somut bir görünüm kazanır (Aktaş, 2013: 69) Tema için: “Basitçe tema, öykünün arkasındaki düşüncedir. Yazarın öyküsünü anlatırken geliştirmeyi tasarladığı şeydir. Yazarın kaynağı, kullandığı malzemedir. Diğer bir deyişle tema, yazarın malzemesinden çıkararak okuyucuya aktarmayı planladığı ana fikirdir.” (Boynukara, 2005: 137) ifadeleri kullanılırken *Roman Teorisi* adlı eserde Forster, tema hakkında “Tema, bir ilgi ve değerlendirme meselesidir; eserin bütününe dayalı olarak hayatı bütün yoğunluğuyla hissettiğimiz bir an’a belli belirsiz hissettiğimiz bir lezzet katan herhangi bir duruma veya bölüme uygun

bulduğumuz addır.” (Forster, 2010: 64) şeklinde değerlendirmede bulunur. Bütün bunlar dikkate alındığında temanın, bir sanat yapıtının merkezinde olduğu ve diğer bütün unsurların onun etrafında şekillendiği söylenebilir. Tema, yazarın okuyucuya hissettirmek, iletmek istediği düşünce, duygu ya da mesaj olarak da ifade edilebilir.

Hüseyin Su öykülerinde, geleneksel hayat ile modern hayat arasında sıkışan bireyin iç dünyasında yaşadığı sıkıntıları, geleneksel değerlerden kopuşu ve bu kopuşun bireyde yarattığı duygu kırılmalarını, çocukluk ve çocukluk özlemini, kuşak çatışmasını, gençlerin gelgitli hâllerini, yoksulluğu ve aşkı ele alır. Yine bunların yanında toplumla farklı nedenlerden dolayı çatışan, yalnızlaşan bir anlamada ötekileştirilen birey Hüseyin Su'nun öykülerinde dikkate değer bir yer tutar.

Hüseyin Su, yukarıda zikredilen temaları olaya yaslanmadan ve kişilerin içsel dünyasını merkeze alarak işler. Dolayısıyla ele aldığı temaları olayı ön plana çıkarmaktan çok bireyler üzerinden vermeye çalışan Su, bu bağlamda bir portre öykücüsü olarak değerlendirilebilir. Portre öykü, belirgin bir durum ya da zaman içermeyen öykülerdir. Bu tarz öykülerde asıl önemli olan ilginç bir tipin belirlenmesidir. Anlatılmak istenen herhangi bir olay ya da durumun olmadığı bu tarz öykülerde, tiplerin saydamlaştırılması ve okura tanıtılması önemlidir. (Yivli, 2016: 89) Bu bağlamda Hüseyin Su'nun öykülerinde tasnif, tema ve konulardan çok tiplerden hareketle yapılabilir. Özellikle gözlemlerine dayalı izlenimlerinin ve anılarının beslediği öykülerde yazar, daha çok toplum içinde iyi olumlu saygın kimi zaman ilginç ve sıra dışı özellikleri ve kişilikleriyle öne çıkan tiplerin hikâyesini yazar. (Çetin, 2005: 11) Hüseyin Su, her ne kadar portre öykücüsü olarak tanımlansa da onun öykülerini tematik açıdan belli başlıklar altında değerlendirmek mümkündür. Bunlar; yoksulluk, çocukluk ve çocukluğa özlem, aile, kuşak çatışması, modernizm, gelenek, batılılaşma, idealizm şeklinde sıralanabilir.

3.3.3.1.Yoksulluk

Yoksulluk ya da yoksul olma durumu genel anlamıyla insanların temel ihtiyaçlarını karşılama noktasında zorluklarla karşılaşması olarak ifade edilebilir. İnsanlık tarihi kadar eski olan bir problem olan yoksulluk, temel ihtiyaçtan barınmaya, sosyal hayattan sağlığa daha birçok alanı ilgilendiren bir kavram olarak okunabilir. Daha önce de ifade edildiği üzere toplumların gündemini sürekli meşgul eden

yoksulluk, Sanayi Devrimi ve buna paralel olarak gelişen Kapitalizm ile birlikte daha da şiddetli hale gelir. Anadolu toplumu özelinde bakıldığında özellikle makineleşmeyle birlikte toprağını ve işgücünü kaybeden kırsal kesim insanının şehirlere göç etmesi neticesinde yoksulluk önemli bir gündem maddesi haline gelir. Özellikle iki büyük dünya savaşının dünya genelinde ve Anadolu özelinde yarattığı yıkım ve buna paralel olarak gelişen yoksulluk sorunsalı, iktisattan sosyolojiye kadar birçok bilimin ilgi alanı, malzemesi olur. Bunun neticesinde Türk edebiyatında yoksulluk roman ve hikâyelerde ele alınan önemli temalardan biri haline gelir. Özellikle Cumhuriyet'in ilanından sonra toplumsal konulara gerçekçi bir bakış açısıyla eğilen yazarlar bu bağlamda yoksulluk konusunu; köy ve köylünün sorunları, patron-işçi ilişkisi, gecekondulaşma, göç özelinde işlemeye başlarlar. Bu yazarlar, yoksulluğu ideolojik bir bakış açısıyla ele alır ve sınıfsal bir mücadeleye dikkat çekerler. İslamî gelenekten beslenen yazarların da ele aldığı temel konulardan bir olan yoksulluk, bu yazarlarca çoğu kez kadenci bir bakış açısıyla ele alınır. Bu yazarlara göre Kur'an'ın emrettiği hayattan uzaklaşmaktan kaynaklanan yoksulluğun çözümü de yine bu emirlere uymaktan geçer. Bu yazarlar arasında yer alan ve gelenekten beslenerek eserlerini kaleme alan Hüseyin Su'da yoksulluk, temel problemlerden biridir.

Hüseyin Su, beş altı yaşlarına kadar maddi durumu iyi olan bir aile ortamında büyür. Ancak daha sonra kendisinin bile bilmediği birtakım nedenlerden dolayı babasının durumu gittikçe kötüleşir ve aile yoksullukla karşı karşıya kalır. Hüseyin Su o dönemi: “Ben beş altı yaşlarındayken, mahiyetini kavrayamadığım, bana anlatmadıkları, nasıl olduğunu bugün bile pek bilmediğim ekonomik bir sarsıntı geçirdi babam.” (Su, kişisel iletişim, 16.03.2017) ifadeleriyle dile getirir. O günden sonra yoksul bir hayatın içine giren Hüseyin Su, henüz erken denilebilecek yaşlarda çalışma hayatına atılır. Lise döneminde okul biter bitmez yaz tatilini çalışarak geçiren Hüseyin Su, yoksulluğun soğuk yüzüyle o dönemlerde karşı karşıya kalır:

“Hayatın bir çocuk için erken sayılabilecek yıpratıcı yüzünü daha çocuk yaşlarda gördük. Bu yüz, insan için hayat boyu hem bir imkân hem de imkânsızlığa çok açıktır. Önemli katkıları da olmuştur, eksiltmeleri ve mahrumiyetleri de olmuştur. Ayrıca bu sadece benim için değil, özellikle o yıllarda birçok çocuk için böyleydi... Yaz tatillerinde bulabildiğim işlerde çalışıyordum. Bir yaz tatilinde köyümüze yapılan ilkokulun inşaatında, bir başka yaz harman kaldırma, bağ bahçe işlerinde gündelikçi olarak, bir yaz Çiçekdağı'nda bir kömür ocağında, bir yaz Yerköy, Çerikli civarındaki bir tuğla ocağında, bir yaz da Kırıkkale'de bir fırında...vs çalıştım” (Su, kişisel iletişim, 16.03.2017)

Bütün bunlarla birlikte yazarın *Edebiyat* ocağında yetişmesi ve bu ocakta Nuri Pakdil'in yoksulluk ve yoksullarla ilgili hassasiyetleri, bu hassasiyetini her platformda sürekli dile getirmesi onun öykülerinde yoksulluk temasına katkı sağladığı söylenebilir. Onun öykülerindeki yoksul kişiler, sınıfsal bir mücadelenin bireyi değildir. Bu yoksul kişiler daha çok kanaatkâr ve her şeye rağmen Allah'a şükretmeyi bilen yoksullardır. Bu bağlamda Hüseyin Su'nun öykülerinde yoksulluk teması ideolojik bir bakış açısıyla, Marksist bir yaklaşımla ele alınmaz. Yazar, sınıfsal bir ayrıma gitmeden, ezen/ezilen şeklinde bir değerlendirme yapmadan sadece var olan insanî hâli verir. Bu hâle neden olan temel etmen ise yüzyıllardır bu toprağın insanının mayasında olan değer ve inanç sisteminin zedelenmesi, toplumsal hayatı düzenleyen ve ona yön veren İslamî kumaşın hasar görmesi olarak değerlendirilebilir. (Alver, 200: 83) Yoksul anne ve babalar, hayatın yükünü omuzlarına alıp yaşamak zorunda kalan ebeveyneler, yoksul çocuklar öykülerin merkezinde yer alır. Hüseyin Su, yoksulluğu sınıfsal bir bakış açısından ziyade coğrafyayla birleştirerek ele alır, yoksulluğun sebeplerini çoğu kez göstermez, bununla birlikte herhangi bir reçete de sunmaz. Yoksulluğa daha çok kaderci bir bakış açısıyla yaklaşan yazar, asla isyan etmeyen, içinde bulunduğu duruma şükreden ve onurlu, asil duruşunu kaybetmeyen yoksul kişileri öykü dünyasına yerleştirir.

Hüseyin Su'nun ilk öykü kitabı olan *Ana Üşümesi* adlı kitabında birinci bölümü oluşturan öykülerden biri hariç (*Ütü Yanığı Günler*) geriye kalan tüm öykülerde yoksulluk ele alınır.

Kitabın ilk öyküsü olan "Ana Üşümesi" adlı öyküde dul bir kadının küçük çocuklarıyla birlikte verdiği yaşam mücadelesi anlatılır. Cefakâr Anadolu kadınının bir portresinin çizildiği öyküde, adının verilmediği dul kadın beş yetim çocuğuyla birlikte derme çatma, sıvası dökülmüş, pencerelerinin yıkık dökük olduğu bir köy evinde yaşar. Bütün bu çaresizliğe ve yoksulluğa rağmen isyankâr bir tavra girmeyen kadın dinî vecibelerini yerine getirmekten de geri durmaz: "Damlardaki karların kürenmesini daha sonraya bırakarak suyla ilişki kurdu: Ellerini, yüzünü, kollarını ve ayaklarını yeni günle tanıştırdı; alnını da toprakla. Her gün yeniden başlayan hayat için hayır dileklerini sundu ellerini uzatarak." (AÜ, 2015: 11)

Her türlü yoksulluğa rağmen Hüseyin Su'nun kişileri olumsuz bir tutum içine girmezler. Bu kişiler, her zaman umut eden, şükreden, kaderlerine razı olan kişilerdir. Beş yetim çocuğuyla birlikte yaşam mücadelesi veren dul annenin içinde bulunduğu

yoksulluk hali ile fizikî durumu arasında bir ilişki kurulur: “Eklem yerlerinden çatırtılar geliyordu; tıpkı rüzgârda sallanan çürük yıllanmış ağaçlar gibi.” (AÜ, 2015: 12) Yaşlı kadının sadece fizikî durumu değil aynı zamanda içinde yaşadığı ev de onun yoksulluğunu gözler önüne serer: “Pencere yerine duvardaki oyuğa çamurla tutturulmuş küçük bir cam parçasından dışarıyı görmeye çalıştı uzanarak... Sıvaları dökülmüş, duvarları yarılmış bu küçük evin üzerine kış, uzun ve soğuk gecelerde, uğultusunu daha da artırarak, sanki inatla yüklenirdi.” (AÜ, 2015: 12) Mekân olarak ev, içinde bulunulan mevsim ve dul kadının fizikî durumu onu yoksulluğunu adeta katmerleştirir.

Böyle ürkütücü bir ortamda korkusunu azıcık da olsa dindirmek için oğluna sarılan dul kadın aynı zamanda hayal etmekten de geri durmaz:

“Çocuklar nasıl da uyurlardı böyle kaygısız; ayaklarını birbirilerinin üstüne atarak alt alta üst üste. Karanlık katı, kaskatı ve soğuktu. Oğluna daha da sarılarak unutmaya, güçlenmeye çalışırdı. Uyuyuncaya değin neler çekerdi neler. Korku bastırdıkça, göz kapaklarının arasına da direkler dikilir, bin türlü düşünce beynine üşüşür ve birer sülük gibi yapışırldı, ana bitkin düşünceye kadar. Aza koyar almaz, çoğa koyar dolmazdı. Bir dağın taşını karşı dağa, oranın taşını da bir başka dağa taşır dururdu uzun, upuzun kış geceleri boyunca. Kızları bir bir gelin eder, oğlanı evlendirirdi.” (AÜ, 2015: 13)

Aç olan çocuklarına ekmek yapmak için bir avuç una muhtaç olan dul kadın çaresizdir. Ancak o bu çaresizliğin üstesinden gelecek kadar da güçlüdür, dirayetlidir. Çok sert doğa koşullarına aldırış etmeden un bulmak amacıyla Ali Dayı'nın kapısını çalmak için küçük oğlu Ahmet ile yola çıkar. Bu yolculuk esnasında ölen kocasını düşünür. Yaşıyor olsaydı ben bu halde mi olurdu, parmak kadar çocukla ben mi yollara çıkardım diye iç geçirir. Dul kadın, yol boyunca yaşadığı zor koşullara rağmen Ali Dayı'ya ulaşmayı başarır. Dul kadının akrabası olan Ali Dayı dışında onlara yardım eli uzatan yoktur. Evde erzak bittiğinde dul kadın soluğu her zaman Ali Dayı'nın yanında alır ve ondan yardım ister. Bütün merhameti ve şefkatiyle kapılarını sonuna dek açan Ali Dayı, bir anlamda Anadolu coğrafyasında yardımsever insanların da öyküdeki bir yansıması olarak okunabilir.

Yoksulluk temasının işlendiği bir diğer öykü de “Alnımı Uzatiyordum Rüzgârın Dudaklarına”dır. Öykü kişisi genç, şehirde oturan amcasının yanına gönderilir. Gencin üstü başı perişandır, elbiseler yırtıktır fakat amcanın da alım gücü yoktur. Bu durum amcaya içten içe bitirir ve çoğu kez öfkesini kontrol edemez bir hâle düşürür:

“Bir sokağın girişinde birden geriye döndü amcam. Gözleri çakmak çakmaktı. Bir adım geriye çekildim hemen, korkmuştum. Yanımızdan yöremizden geçip geçenler durup bize bakıyorlardı. Bağırarak konuşuyordu amcam: ‘defolun başımdan!’ diye. Bir

dağılıp bir beliriyordu önümde görüntüsü. ‘Elinizden çektiğim nedir bel!’ dedi. Gözleri büyüdü, bıyıkları kabardı erkek hindi tüyleri gibi. Çevremizde durup bakışanların sayıları artıyordu sürekli. Utancım, korkumu bastırılmış terlemeye başlamıştım. ‘Bundan böyle üstünüz başınız dökük, pılı pırtı içinde gelmeyin yanıma! Benim de dostum düşmanım var!’ dedi. Dönüp yürüdü hızla. Ben de onun arkasında tabi...” (AÜ, 2015:30)

Yoksulluğun işlendiği bir diğer öykü olan “Tüller”de ise komşu evden şeker almaya gönderilen çocuğun gözünden yoksulluk ele alınır. Çocuğun merkezde olduğu öyküde yokluğun, borç istemenin, çaresizliğin çocuk üzerinde yarattığı etki vurgulanır.

Çocuk mutlu bir aile atmosferi içinde büyür. Çünkü her ne kadar yoksul olsalar da anne baba çocuklarından aile saadetini eksik etmez. Gün doğmadan anne baba uyanır, dinî vecibelerini yerine getirir ve yanan sobanın yanına serdikleri mindere otururlar. Bu sırada, gün doğmadan uyanmanın gerekliliğini öğrenen çocuk da uyanıp onlara katılır. Yoksul olmalarına rağmen sobanın yaydığı sıcaklık, anne ve babanın çocuklarına duydukları şefkatle birleşince mutlu bir aile tablosu ortaya çıkar ve bu durum çoğu kez onlara yaşadıkları yoksulluğu, zorlu hayat şartlarını unutturur. Bu mutlu aile tablosu ve evin içindeki atmosfer alacaklıların kapıda belirmesiyle son bulur: “Onların dış kapıdan görünmeleriyle birlikte, birden kurşun rengi ağır bir hava kapladı evin içini.” (AÜ, 2015: 34) Aile onları içeri buyur eder, başköşeye oturtur, çay ikram eder ve saygıda kusur etmez. Ancak alacaklılar vicdansızdır. Borçlu olan babayı, eşinin ve çocuğunun yanında ezdikçe ezer, türlü hakaretler ederler:

“konuşuyordu: kırıyor, eziyordu onurlarını. Sürekli yineleyerek utanmasını öğütüyordu babaya. Baba gözlerini yerden ayırmadan öylece duruyor, alnında biriken terleri bile silemiyordu. çocuksa babayı kıstıran umarsızlık, onulmazlık kışkacını anlayıp anlayamadığını pek ayımsayamadan bakıp duruyordu öylece. Ama bir şeylerin ona da dokunduğunu, acı verdiğini hissediyordu. babasının hâli başını döndürmüştü. her şey dönüyordu çevresinde sanki. İçerdeki kurşun rengi ağır havayı duvarlar emdi, sonra kustu. daha sonra yeniden emdi. iki kez geçirdi. yutkundu. bir uğultu hâlinde geliyordu kulağına konuşulanlar.” (AÜ, 2015: 35)

Birkaç gün sonra tekrar kapı çalınır bu seferkiler, köye yapılan harcamalar için gelen muhtar ve beraberindekilerdir. Borcunu isteyen muhtar ve adamları babadan olumsuz cevap alınca evdeki bulgur çuvallarına yönelirler ve paylarına düşeni alıp giderler:

“köy giderlerinden paylarına düşeni almaya gelmişlerdi. muhtar, daha önce köy alanında babayı bir güzel haşlamıştı: ‘yok mok bilmem, alırım yorganını.’ diye. o günden sonra çocuk yokun ne demek olduğunu çok iyi anlamıştı. Gelenler tek bir sözcüğe bile gerek duymadan, elleriyle koymuşlar ve sanki kendi mallarıymış gibi bulgur çuvalını yüklükten çekip aldılar.” (AÜ, 2015:36)

Bu iki olay bir yandan çocuğu derinden etkilerken bir diğer yandan da anne babanın onurunu incitir, onları çocuğun yüzüne bakamaz hale getirir: “anne yüzünü çocuktan saklayarak titreyen elleriyle çuvalın ağızını bağladı ve olduğu yere çöktü. baba hurda olmuştu, bir et yığını gibi olduğu yerde oturuyordu.” (AÜ, 2015: 36)

Anne babasını o halde bırakan çocuk kara lastiklerini giyer ve evde şeker olmadığı için komşu eve ödünç şeker istemeye gider. Yol boyunca anlatıcı, ayrıntılı bir şekilde çocuğun hem ruhsal durumu hem de çevrenin fiziksel özellikleri hakkında bilgi verir. Çocuk utandığı için yol boyunca şekerini nasıl isteyeceğini düşünür. Ayrıca yol boyunca karşılaştığı mutlu çocukları görünce; “Bunların hiçbirisinin de babalarının şekerleri bitmemiştir.” (AÜ, 2015: 37) diye içinden geçirir. Çocuk, kan ter içinde kalmış bir vaziyette şeker ister. Şekerini aldıktan sonra hemen uzaklaşır. Eve doğru yola koyulur eve vardığında babasını namaza durmuş bir vaziyette görür. “Eve geldiğinde babasını kıyamda buldu; el bağlamıştı. Çok görürdü onu bu hâlde. İki damla yaş, babanın yanaklarından kayarak sakalının arasında kayboldu. Eğildi ululadı, alnını yere koydu, ululadı. Başını kaldırdı; alnında ışıklar vardı... Çocuk, hayatı hep bir ululama ve başkaldırı olarak belledi.” (AÜ, 2015: 40)

Daha önce de belirtildiği üzere bütün olumsuzluklara karşın Hüseyin Su’nun kişileri her zaman kaderlerine razı ve şükretmeyi bilen, asla isyan etmeyen kişilerdir. “Tüller” adlı öyküde de her türlü hakarete, her türlü yoksulluğa, çaresizliğe rağmen baba dini vecibelerini asla aksatmaz ve her ne olursa olsun içinde bulunduğu durumdan dolayı daima şükreder. Kur’an’ı Kerim’de yer alan “Kim Allah'a tevekkül ederse, Allah ona kâfidir.” (Kur’an-ı Kerim, Talak/3) ayetinden de hareketle baba için önemli olan Allah’ın razı olduğu bir kul olmaktır. Yoksulluğundan ötürü Allah’a yaklaşan adam, böylece Allah’ın rızasını kazanarak en büyük zenginliğe sahip olur.

“Aydan Arıdır Yüzleri” adlı öyküde her ne kadar tema olarak merkeze ayrılık, yabancılaşmayla şehir-köy zıtlığı alınmış olsa da bu ayrılık ve yabancılaşmayı tetikleyen unsurun yine maddi imkânsızlıklar olduğu görülür. Maddi imkânsızlıklar yüzünden dört genç, okumak için köylerinden ayrılır ve şehre giderler. Büyük umutlarla geldikleri şehirde umduklarını bulamayan bu gençler, şehrin girdaplarında kaybolmaya başlar: “Her geçen gün birbirimizin gözlerinde ve yüzlerinde kayboluyorduk. Herkes kendisinin ya da birbirinin mezarı, mezar toprağı, mezar taşı oluyordu. Bir horgörü toplumunda ilişkilerin yiyip bitirdiği ölü gövdelerdik.” (AÜ, 2015: 44)

Köyde yaşanan sefalet, yoksulluk hâli şehirde de devam eder ve bir anlamda şehir de bu yoksulluğa çare olamaz: “Parmaklarımızın arasında güç tutabileceğimiz bir kalem artığı bulabiliriz umuduyla gözlerimiz çöplüklerde dolaşır dururduk. Gizlice büyüklerin defterlerinden birer yaprak yırtar, arkalarını dişlerimizin arasında ıslatıp düzelttikten sonra mektuplar yazardık hasretle.” (AÜ, 2015: 46)

Yoksulluğun işlendiği bir diğer öykü de “Bir Bulanık Akıntı”dır. Öyküde doğal afet sonucu her şeyini kaybeden köylülerin çaresizliği üzerinde durulur. Öykü, yaşanan trajediye daha fazla dayanamayan gencin köyden ayrılıp bu yoksul hayattan kurtulmak istemesi üzerine kurgulanır. Köyde yaşanan sel felaketinden dolayı köylü perişan durumdadır. Henüz ürünlerini bile kaldıramayan köylülerin var olan bir avuç toprağı da sel sularıyla beraber gider. Sel sularıyla beraber giden sadece toprak değil aynı zaman da köylülerin umutlarıdır. Sel suları; bağ, bahçe, tarla, ev ne varsa hepsini önüne katar ve her yeri çamur deryası içinde bırakır. Köylüler ise elleri böğürlerinde kaybolan umutlarına, yıkılan hayallerine ağlarlar: “Kadınlar eteklerini altlarında toplamış, ikişer üçer oturuyorlardı duvar diplerinde. Ahlanıp vahlanıyor, elleriyle uzaktardaki tarlaları ve suların altındaki bahçeleri gösterip kafalarını sallıyorlardı.” (AÜ, 2015: 51)

Köylülerin arasından bir genç, artık bu acıları tekrar yaşamamak ve daha rahat ve zengin bir hayat sürmek için köyden ayrılmaya karar verir. Öykünün merkezinde bu gencin yaşadığı duygu karmaşası vardır. Öykü sadece yoksulluk sorununa değinmekle kalmaz, aynı zamanda köylerde görmeye alışık olduğumuz ve yine yoksulluk bağlamında değerlendirebileceğimiz toprak sorununu da işler.

“Tüneller” adlı öykü de yoksulluk teması etrafında şekillenir. Okur, öykünün hemen başında küçük bir odada, orada bulunan dinleyici kitlesine hitap eden biriyle karşı karşıya kalır. Kendisinden *O* diye bahsedilen şahıs: “Konumuz yoksulluk, dostumuz yoksullar!” (AÜ, 2015: 72) diye konuşmaya başlar. Ortamda tek bir ses yoktur. Herkes kulak kesilmiş bir şekilde onu dinler: “Hemen kulak kesiliyorum. Hepimiz birer hatta tek kulak kesiliyoruz. O anda ‘çıt’ yoktur odada. Olmaz. Hani böylesi durumları anlatmak için sinek uça sesi duyulur denir ya, işte öyle. Sessizlik apayrı bir ses olmuştur o an.” (AÜ, 2015: 72) Öykü başkişisi olan konuşmacı, yoksulların bir panoramasını çizer ve dikkatlerin bu yöne çekilmesini sağlar. Bunu yaparken de zengin fakir zıtlığından hareket eder:

“Kentın yoksullarının gittiği ucuz Pazar yerleri konuşuluyordur şimdi de. Lâstik ayakkabılar, bir ipliği çekilince kırk yamalığı dökülüverecek giysiler, yırtık fileler ve

yamalı Pazar çantalarıyla bir halk resmîgeçidini izliyoruz Samanpazarı sırtlarında. Bu görünüme duyduğum yakınlığı düşünüyorum. Bu insanları neden seviyorum? Ellerinin ayaları, ayaklarının topukları olgunlaşmış birer nar gibi yarılmış bu insanları... Meşin boyunlu, kepçe elli, hayat vurgunu insanları... Filelerinin yırtıklarından patlıcanlar, patatesler sarkan, çekingen adımlarla sergilere yaklaşmaya çalışan, ürkek bakışlarla çuvalları tarayan ve gözleri takılıp kalan bu insanları... Bir sokağı taşıyoruz bu kez de odaya. Tanıklığını paylaşmamız için anlatıyor. Yağlı, yırtık giysiler içinde, üç tekerlekli arabasını yokuş yukarı süren adamı izliyoruz hep birlikte. Kürkü omuzlarında otomobilin direksiyonuna kurulan mağrur bayan, yolu boşaltması için onu uyarıyor. Bayanın yanındaki koltukta oturan bakımlı köpek bir 'bey' tavrıyla ve ilgisizce çevresine bakınıyor. Bir başka tanıklık şimdi de taramalarımızdan... Köylüler yargievinin önünde ürkek, çekingen tavırlarla bekliyorlar. Erkekler ardı ardına köylü sigarası içiyor, kadınlar da başları önlerinde, yabancı erkeklerle göz göze gelmemek için birbirlerine girercesine bir köşede çömelerek oturuyorlar. Ayakları yalın, yırtık giysisinden eti gözüken çocuk çam ağacının altında bulduğu kozayı kemiriyor." (AÜ, 2015: 72-73)

Konusunu maden işçilerinden, onların yaşadığı sıkıntılardan, patron-işveren ilişkisinden alan "Girdaplarda" otobiyografik bir öyküdür. Yazar, daha lise yıllarındayken birtakım maddî sıkıntılardan dolayı farklı işlerde çalışmak zorunda kalır. Çalıştığı yerlerden biri de kömür ocağıdır. Öykü, kömür ocaklarında çalışan işçilerin ağır iş koşulları, yaşadıkları dramlar, çektiği sıkıntılar ve çekilen bunca sıkıntıya rağmen hak ettikleri değeri alamaması üzerine kurgulanır:

"Günlerin yarından çoğu dağın altında, yerin dibinde geçiyordu. İnerken çıkacakları akıllarına bile gelmezdi. Bütün hayatları, gecelerin uç uca ulanmasıyla oluşuyordu âdeta. Çoğu zaman aylarca güneş yüzü görmüyorlardı. Gecenin bir yarısında köylerden kasabalardan gelip topluca giriyorlardı yerin altına ve gün yarılınca çıkıyorlardı ancak. Diz boyu suyun içinde saatlerce kazma kürek sallıyorlardı." (AÜ, 2015: 95)

Bütün bu sıkıntılı ve zor şartlara bir de patronun işçiler üzerinde uyguladığı baskı, şiddet ve kötü davranışlar eklenir:

"Hiç çekinmeden, sözünü esirgemedi, ulu orta konuşur, size acımaya gelmez, derdi başlarına her dikildiğinde. Küçük dağları ben yarattım dercesine, şöyle bir yukarıdan bakar, ellerini bellerine dayayarak kaykılırdı bir ayağının üzerinde. Ağzında bir çöp olurdu çoğu zaman, geçirtisiyle konuşması kesilirdi sık sık. Güçsüz, kötü yanımızdan yakalarsanız okursunuz canımıza. Size gözlerinizi açtırmamak en iyisi, görmemelisiniz önünüzü, arkanızı. Başınızı yerden kaldırtmak iyilik getirmez, insanı çiğ çiğ yersiniz sizler... Köpürürdü konuşurken. Karnınız bütününüyle doymamalı hiçbir zaman. Doydunuz mu başka şeyler gelir aklınıza. Geviş getirerek yaşamalısınız hep. Ne demişlerdi gereğinden çoğu da zarardı aslında." (AÜ, 2015: 96)

Kömür ocaklarında çalışan kişiler sürekli aşağılanırlar, bu kişilerin onurları kırılır, incinirler. Ancak yapacak hiçbir şeyleri yoktur, ekmek kapıları olan burayı kaybetmemek için her şeye katlanan bu insanların tek dertleri çocukları için bir gelecek kurmak ve kendilerinin düştüğü duruma onların düşmesini engellemektir:

“Çekiyorlardı bütün bunları; çekmek zorunda olduklarını bilerek, gönüllü gönülsüz uzatıyorlardı boyunlarını boyunduruğa. Bir çıkış yolu olup olmadığını bile anlamadan, enine boyuna düşünmeden; bizim çektiklerimizi çekmesin bizden sonrakiler, gördüklerimizi görmesinler, kanı beş para etmezlerin ağızlarının kokusunu dinlemesinler diye avunuyorlar, baş eğiyorlar ve böylece kendilerinden sonrakileri de şimdiden kurban veriyorlardı.” (AÜ, 2015: 95)

Yazarın öykülerindeki toplumsal muhtevalardan biri olan yoksulluk bir durum tespiti olarak ele alınır. Yoksulluğun sebeplerine değinmeyen yazar çözümünü de ilgili bir reçete sunmaz. Sınıfsal bir ayrıma, ezen/ezilen bağlamında bir eleştiriye gitmeden yoksulluğu ele aldığı öykülerde kırsal kesim insanlarını daha fazla işler. Yoksul olan kişiler yoksullukları karşısında derin bir mahcubiyet duyarlar. Kimi zaman bir anne, kimi zaman bir baba, kimi zaman dul bir kadın, kimi zaman da bir çocuk yoksulluğu iliklerine kadar hissederken asla gayr-ı meşru bir yola başvurmaz; olumsuz bir tutum içine girmez. Yaşadıkları bu durumdan dolayı kimseyi suçlamaz, isyankâr bir tutum sergilemez. Kaderlerine razı gelen bu kişiler, çıkış noktası olarak Allah’ı görürler. Allah’a sığınıp itikadı elden bırakmazlar. Kimileri köyü terk edip şehre gitmeye karar verse de şehrin yaşattığı değişim ve dönüşümden yakalarını kurtaramazlar. Zaman zaman Asr-ı Saadet Dönemi’ne göndermeler yapılır, böylece satır aralarında da olsa çözüme dair birtakım ipuçlar verilir, bir anlamda İslamî hayatın tesis edilmesiyle yoksulluktan çıkılacağı ileri sürülür.

3.3.3.2. Çocuk ve Çocukluk

Doğumdan ergenliğe kadarki dönem olarak tanımlanabilen çocukluk dönemi insanoğlunun en önemli dönemidir. Bu dönemin bireyin sonraki dönemlerine şekil vermesi, önemini daha da arttırır. Çocukluk dönemi korunmuşluğu, temizliği bakımından doğaya en yakın dönemdir. Doğadan koparılarak çocuğa verilen eğitim çoğu kez çocuğa fayda sağlamaktan çok zarar verir. Dolayısıyla çocuğun doğal yapısı gözetilerek bir eğitim ortamının hazırlanması gerekir.³³ Saflığın, temizliğin masumiyetin ve doğallığın sembolü olan ve bozulmamış yapısıyla ön plana çıkan çocuk ve çocukluk dönemi ile yazarların eserleri arasında da sıkı bağ olduğu bir gerçektir. Bu

³³Çocukluk üzerinde duran önemli düşünürlerden biri J.J. Rousseau’dur. Onun *Émile* adlı eseri, anne babalar ve eğitimciler için çocukların nasıl yetiştirilmesi noktasında rehber bir kitaptır. Dönemin eğitim sistemine bir eleştiri şeklinde tasarlanan eserde Rousseau, çocukların yetişkinlerin müdahaleleri olmadan kendi deneyimleriyle bilgiye ulaşmaları gerektiğini ifade eder. Bunun da ancak çocukların geldiği yere, yani doğaya dönmesiyle gerçekleşeceğini ifade eden yazara göre çocukluk; masumiyetlik ve saflık açısından insanoğlunun doğaya en yakın dönemidir. Verilen eğitimler, konulan kurallar çocuklarda eksilmelere yol açar ve bu durum da gelecekte sorunlu bireylerin ortaya çıkmasına neden olur.

dönemde edinilen izlenimler, bu döneme ait hayaller ve imgeler sanatçıların estetik zevki üzerinde belirleyici bir rol oynar. Fotoğrafik hayal gücüyle açıklanabilen bu duruma göre özellikle çocuklukta var olan ve ileriki yaşlarda yok olan ama bazı sanatçıların halen koruduğu bu yetenek sayesinde duygu ve düşünceler özel bir tarzda birleştirilir. Bir anlamda duymak, düşünceleri görebilmektir. (R. Wellek, A. Warren, 1983: 106) Dolayısıyla hem estetik hem de muhteva açısından çocukluk dönemi kimi zaman doğrudan kimi zaman da dolaylı bir şekilde sanatçının eserinde kendine yer bulur.

Türk edebiyatında çocuk ve çocukluk uzun yıllardan beri -ki bunu sözlü edebiyat dönemine kadar götürmek mümkündür- ele alınan, işlenen temalardan biridir. Sözlü edebiyat döneminde ilk ürünlerin ortaya konulduğu, sonrasında ise Anonim Halk Edebiyatı başlığı altında ele alınan masal, bilmece, tekerleme, ninni gibi türler çocuk ve çocukluk ile ilgili göze çarpan ilk ürünlerdir. Divan edebiyatı şairlerinden olan Nabi'nin oğlu üzerinden dönemin gençlerine öğüt vermek amacıyla kaleme aldığı *Hayriyye*, dönemin önemli eserlerindedir. Tanzimat Dönemi ile birlikte çocuk ve çocukluk kavramlarının edebiyatta daha sık kullanıldığı görülür. Ziya Paşa'nın, J.J. Rousseau'dan çevirdiği *Émile* ve yine Recaizade M. Ekrem'in çocuklarının ölümünden duyduğu üzüntünün birer göstergesi olan şiirler dönemin dikkate değer ürünleridir. Türk edebiyatında ilk çocuk kitabı olan ve Tefvik Fikret tarafından çocuklar için yazılan *Şermin* Servet-i Fünun Dönemi'nin eserlerindedir. Milli Edebiyat Dönemi hikâyecilerinden olan Ömer Seyfettin'in öyküsünü besleyen başlıklar sıralandığında çocukluk dönemine ait hatıralar da bu başlıklar arasında zikredilir. Yine bu dönem sanatçılarından olan Ziya Gökalp'in çocuklar için yazdığı manzumeler de önemlidir. *Safahat* adlı eserde çocuklara ve gençlere de yer veren Mehmet Akif Ersoy Asım Nesli'nden söz ederek olması gerek gençliğin profilini çizer. Özellikle Cumhuriyet Dönemi ile beraber Türk edebiyatında gerek öykü, gerek roman gerekse şiirde olsun çocuklara, çocukluk dönemine daha fazla yer verilir. Fazıl Hüsnü Dağlarca, Faruk Nafiz Çamlıbel, Cahit Sıtkı Tarancı Sezai Karakoç, Cahit Zarifoğlu gibi şairler şiirleriyle; Aziz Nesin, Kemalettin Tuğcu, Gülten Dayıoğlu gibi romancı ve hikâyeciler de roman ve öykülerinde çocuklara, çocukluk anılarına, çocukluk dönemine yer verirler. Çocukluk ve çocukluğa duyulan özlem Hüseyin Su'nun öykülerinde de önemli bir yer

tutar. Çocuk ve kadınları daha fazla ön plana çıkararak yazar, çocukları ve çocukluk dönemine ait anıları birçok öyküsünde tema olarak kullanır.

Modern zamanla birlikte gelişen teknoloji ve ilerleyen bilim insanoğluna vadettiği mutluluğu bir türlü sağlamaz. İnsanoğlunun içinde bulunduğu çağ her ne kadar teknolojik açıdan ileri düzeyde de olsa bu onun mutlu olmasına yetmez ve mutluluğu başka yerde aramaya başlar. İşte bu süreçte insanoğlunun özlemle dönüp baktığı ve kaybettiklerinin çoğunu bulduğu, onda bir tebessüm bırakan yer çocukluktur. En saf ve temiz duyguların yaşandığı bu evre, geleceği yeniden inşa etmek adına beslenmesi ya da bir başka deyişle bağın koparılmaması gereken bir evre olarak ön plana çıkar. Hüseyin Su kendisiyle yapılan bir röportajda bu dönem ile ilgili şunları ifade eder:

“Çocukluğumuza dönmenin mümkün olmadığını hepimiz biliyoruz. Ama geleceğimizde olmasını istediğimiz en saf, en temiz ve hayatın kaynaklarına en yakın ‘iç ve dış yaşantı’nın temel dokusunun çocuklukta olduğunu biliyoruz. Pınarın kaynağına en yakın yerinden su içmek gibi bir şey bu... Çocukluğun öyküye olsun, diğer yazılı metinlere ve sanatın bütün türlerine olsun kaynak olması, düne dönmek değil, yarını en saf ve en temiz hâliyle düşünmek, düşlemek kaygısı ve kurgusudur.” (Su, 2005: 277)

Yukarıdaki sözlerden de anlaşıldığı üzere Hüseyin Su’nun öykülerinde çocuklar ve onlara dair hayatlar ya da büyükler ve onlara ait çocukluk anıları okurun karşısına sık sık çıkar. Hüseyin Su’nun öykülerinde çocukluk teması, özellikle çocukluğa özlem şeklinde kendini gösterir. Kaybolan değerlere dikkat çekmek, modern hayatın alıp götürdüklerini ortaya koymak amacıyla kaleme alınan bu öykülerde çocukluk, mutlu zamanların en fazla olduğu, sıcaklığın ve samimiyetin yoğun bir şekilde yaşandığı, insanların huzur bulduğu bir evre olarak işlenir. Bütün bunlara paralel olarak Hüseyin Su’nun öykü kişileri incelendiğinde çocukların bu öykülerde önemli bir yer tuttuğu görülür.

“Alnımı Uzatıyordum Rüzgârın Dudaklarına”da öykü kişisi genç, babasının ölüm döşeğinde olduğunu öğrenir öğrenmez amcasıyla birlikte köye doğru yola çıkar. Bu yolculuk esnasında gencin yaşadığı ruhsal değişimler, duygu durumları ayrıntılı bir şekilde verilir. Genç, köye yaklaştıkça geçmişine yani çocukluğuna döner. O güzel günler, yaşadığı mutlu günler bir bir gözlerinin önüne gelir. Her seferinde mutlu bir şekilde geldiği evine bu sefer hüzünlü bir şekilde, acı bir olay için gelir.

“Bugüne dek böyle buruk, acılı bir içle ve bitkin bir hâlde gitmemiştim köye. Elmalar, ayvalar sandıklarda saklanırdı hep. Kaymaklar bakraçlarda bekler, hevenkler tavanda asılı olurdu. Annem belindeki kuşaktan çıkardığı anahtarı yuvasından çevirip sandığın kapağını kaldırınca elma, ayva kokuları sarardı odayı. Elma kokusu daha

baskın ve baygın olurdu nedense. Yukarı kaldırdığı kapağa kafasını dayar seçer seçer verirdi bana.” (AÜ, 2015: 24)

Annesi ile yaşadığı bu güzel günleri zihninde canlandıran genç, odaya girdiğinde babasını ölüm döşeğinde görür. Yer yatağında yatan babasının yanına oturan genç, Kur’an’ı eline alır ve okumaya başlar. Bu kez de babasıyla yaşadığı çocukluk günleri aklına gelir: “Yorganı boğazıma kadar çeker gaz lâmbasının yukarı doğru süzülen isimlerini izlerdim. Lâmbanın içindeki ateş gül kesilirdi az sonra. Babam, Yâsin okurdu her gece yatmadan önce. Duvarda güller biter, uzanırdı elindeki Kitap’ın sayfalarına.” (AÜ, 2015: 26) Babasının ona yeni giysiler almasını, bunun kendisinde yarattığı coşku ve heyecanı doğadaki coşku ve heyecanla birleştirerek hatırlar:

“Babam, ‘Kız Kapıyı Aç’ gömlekleri getirirdi uzak kentlerden; yeşil, sarı ve ak çizgileri olan gömlekler. Bütün kapıları açardım düşlerimde. Güzden güze yeni giysilerimiz alındığında, sabahlara değin uyku girmezdi gözlerimize. Seher vakti, yorgun argın düşerdik damlardaki yataklarımıza. Kuşlar ‘ciiik ciiik sesleriyle ötüşürdü çitlerde. Çok renkli boncuk seli gibi bir yılan akardı yolun ortasından, o sokulurdu bana. Göğsü sarı ipek tüylü, ak kepezli bir kuş uçar, rüzgâr ağaçları sallar, bir dal kırılır, bir köpek uluması yankılanırdı derelerde, su arklarında bir kürek çakıl taşlarını karıştırırdı ve o, çabucak sokulurdu bana. Göğsüm kabarır, omuzlarım genişler, büyüdüm birden.” (AÜ, 2015: 28)

Bir yazarın estetik heyecanın oluşmasında çocukluk döneminin, o döneme ait anıların önemli bir payı vardır. Bir düşünce anımsandığı gibi çocukluk dönemine ait bir tat, bir zevk ve heyecan yıllar sonra tekrar anımsanabilir ve yaşanabilir. Çocukluk dönemi, düşler ve heyecanlar kaynağıdır. (Yetkin, 1979:14) Bu heyecanlar ve düşler sanat eseri aracılığıyla tekrar ortaya çıkar. Bu bağlamda “Alnımı Uzatıyordum Rüzgârın Dudaklarına” adlı öyküde geçen yukarıdaki alıntıda yer alan “Kız Kapıyı Aç Gömlekleri” ifadesi Hüseyin Su’nun babasına aittir. Çocukluk döneminde Hüseyin Su’nun karşılaştığı bu kavram, yıllar sonra kendisinin yazdığı bir öyküde tekrar gün yüzüne çıkar. Kendisiyle yaptığımız söyleşide “Kız Kapıyı Aç Gömlekleri” ifadesi için ise şunları söyler:

“Kız Kapıyı Aç Gömlekleri, bu ifade babamın ifadesidir. Bu imge babamın dilinden bu öyküye geçmiştir. Benden önce sekiz kardeşim vefat ettiğinden ben çok kıymetliydim. Sürekli beni şımartırlardı. Babam o yıllarda ben ilkokul 4. sınıftayken bana takım elbise yaptırdı. 1961 yılında bir köyde, bir köy ailesinin çocuğuna takım elbise yapması yok gibi bir şeydir. Ayakkabı diktirtirlerdi. Bir ara yine şehre inerken ayakkabıcıya gittik, takım elbise için terziye gittik ve gömlekçiye de gittik. Bütün bunları alıp köye gelince herkesin gözü tabi benim üstümde. Babam da “oğlumun gömleği kız kapıyı aç gömleğidir.” dedi o esnada. Bu imge de o dönemden bana kalma ve hikâyemde kullandığım bir imgedir.” (Su, Kişisel İletişim, 12.03.2018)

“Tüller”de öykünün merkezinde çocuk bulunur. Annesi ve babasıyla birlikte yoksul bir yaşam süren çocuğun içinde bulunduğu ruh hâli, çevresine dair izlenimleri, babasına ve annesine karşı hissettikleri ve yoksulluğun kendisinde bıraktığı derin yara ayrıntılı bir şekilde anlatılır. Çocuk, yoksul olmasına rağmen babasına ve annesine karşı sevgi besler ve bu durumdan dolayı onları asla suçlamaz. Babasının kendileri için çırpındığını gören çocuk, babasının yoksulluğun altında ezildiğini gördükçe ona üzülür. Çocuk, evde şeker bittiği için komşu eve şeker almaya gider. Yol boyunca dışarıdaki hayat, dışarıda oynayan, kuşları kovalayan, onları yakalamaya çalışan çocukların yaşadıkları mutluluk öykü kişisi çocuğun süzgecinden geçtikten sonra anlatıcı tarafından ayrıntılı bir biçimde anlatılır.

“Arkasından gelen köpeğin birden bacaklarına sürünerek kuyruğunu apış arasına kıştırıp sindiğini görünce dalgınlıktan sıyrıldı. Büyük bir köpek kendi köpeğine saldırmak üzereydi. Köpeğin üzerine doğru yürüyüp uzaklaştırdıktan sonra, güle oynaya kuşları götüren çocukların arkalarından gıptayla baktı. Bunların hiçbirisinin de babalarının şekerleri bitmemiştir, diye düşündü.”(AÜ, 2015: 37)

Aile yoksul olmasına rağmen, bu durumdan dolayı asla isyan etmez ve her şeye rağmen şükretmeyi bilir. Borçlular tarafından itilen kakılan, karısı ve çocuğu önünde hakarete uğrayan baba, hiçbir zaman asi bir duruş sergilemez ve teselliyi aynı zamanda çareyi de yine Allah’a yönelmek ve O’na tevekkül etmekte bulur. Babanın bu tutumu çocuğa örnek teşkil eder.

“Aydan Arıdır Yüzleri”nde köyden kente okumak için gelen dört genç, kentin değiştirici ve dönüştürücü etkisinden yakasını kurtaramaz:

“Kara ellerinin, kara dillerinin uzanmadığı, değmediği, yer kalmadı içimizde ve dışımızda. Kavlattılar, yapıştırdılar, söktüler, yırttılar ve istedikleri gibi yeniden diktiler. Yeniden kurdular,. Kendileri gibi yedirip içirdiler ve kendileri gibi giydirdiler... Her birimize birer kişilik, yeni kişiliklerimize uygun yeni adlar, asıl kimliklerimizi de iptal edip yeni kimlikler verdiler.” (AÜ, 2015: 43-44)

sözleriyle anlatıcı, gençlerin yaşadığı tramvayı, değişimi ve yabancılaşmayı gözler önüne serer. Bu ağır travmanın altında ezilen, şehrin girdaplarında, karanlık sokaklarında, modernizm denen çarkın dişlileri arasında kaybolan öykü kişisi dört genç, acılarını biraz olsun dindirmek için mektup yazarlar ve bu mektuplarında sığınak olarak çocukluk günlerine dair anıları kullanırlar:

“derûni dilden
ve can ü gönülden pek...
ellerinizden bir gül destesi gibi incitmeden... diye
evlerimiz bağlarımız dağlarımız burnumuzda tütüyor.
köpeklerimiz kedilerimiz
severken batan sakallarınız ve dayaklarınız
annelerimizin azarları kaçarken arkamızdan kürelediği süpürgeler, odunlar,
oklavalar, tavalalar
yırtıklarımız söküklerimiz
açlıklarımız ve yine açlıklarımız
evimiz/dünya
siz ve biz/insanlar
güzellik iyilik sevgi
babalar anneler kardeşler ve çocuklar
kestane kebab
acele cevap...” (AÜ, 2015: 46-47)

“Bir Bulanık Akıntı”da öykü kişisi genç, sel felaketi sonucu yok olup giden, heba olan emeğinin, toprağının, hasadı yapılmamış ekinin ardından, bir daha bu acıyı yaşamamak ve daha refah, daha mutlu bir hayat adına köyden ayrılamaya karar verir. Çocukluğuna dair her şeyi bırakarak gitmeye karar veren genç adam, belki de bir daha buralara dönmez:

“Bir daha buralara kim bilir ne zaman dönecekti? Dönebilecek miydi acaba? Hem dönse bile, o gün artık bugün olduğu gibi sokak aralarında arkadaşlarıyla tırıs kalkıp koşuşamayacaklardı. Geceleri saklambaç oynayamayacaklardı. Sürüler kömleri boşaltıp çanlarını vura vura uzaklaşırken, onlar sımsıcak gübre kokan bu kömlerde direklerle dayanarak uzuneşek kuramayacaklardı. Korunan taşlara ayaklarını vurup ‘ayağımnallı’ diye bağırarak harman yerlerinde koşturamayacaklardı. Düğünlerde halay tutan delikanlılar artık onları çağırılmayacaklardı belki.” (AÜ, 2015: 50)

Köyün çıkışına gelir ve dönüp köye bakar. İşte o esnada genç adam, çocukluğuna kadar gider ve o güzel günleri tekrar yaşayamayacağından dolayı üzüntü duyar:

“Kendisine toprağına ait ne varsa sımsıkı sarınarak o da gidiyordu işte. Kışın okulda süttozu dağıtan öğretmenin yabancılığını, süttozunun damağındaki yabancı, yapay tadını, süttozu yardımıyla ilgili evlerde söylenenlerden kalanları; oruç ayında bakkalın tencere diplerinde dağıttığı kara üzüm ve incirin tadını, gölgeli sevincini, bakkalın ‘veriyorum’ der gibi konuşan tavırlarını, kapı kapı hasta annesine bir ekşi portakal, ateşsiz ocaklarına bir vurumluluk odun arayışlarını, ezilişlerini, bulduğu zamandaki sevinçlerini, bulmadığı zamandaki üzüntülerini... Dönüp yürüdü. Önce dizleri, sonra beli, gövdesi, omuzları ve sonunda kafası kayboldu.” (AÜ, 2015: 56-57)

Hüseyin Su’nun diğer öykülerindeki çocukların aksine “Ütü Yanığı Günler”de okur mutlu bir çocuk hikâyesi ile karşılaşır. Bu öyküde öykü kişisi çocuk; anne ve babasıyla beraber son derece huzurlu bir ortamda yaşar. Anne ve baba, geleneksel bir aile profili çizer. Böyle bir ailede yetişen, büyüyen çocuk mutludur:

“Sabah erkenden de uyandım. Annemle babam çoktan kalkmışlardı elbette. Beni çağırmadıklarına göre vakit sandığımdan erken olmalıydı. Hırkamı sırtıma geçirip (annemin uyarmasına gerek kalmadan) koridora çıktım. Yeni demlenmiş çay kokusu evin içini doldurmuştu ve sabahın tazeliğiyle yarışiyordu adeta. Mutfaktan tıkırtılar geliyordu, annem kahvaltı hazırlıyor olmalıydı. Babam henüz gelmemişti. Her gün sabah namazı için çıkar, namazdan sonra arkadaşlarıyla kahvede oturur ve sabah çaylarını beraber içerlerdi. Daha sonradan da fırından sıcak ekmeğimizi alıp gelirdi. Babamın geleceği vakitte kahvaltı soframız da hazır olurdu. Bu her gün böyleydi...” (AÜ, 2015: 59-60)

Anlatıcı ve aynı zamanda öykünün başkışisi olan çocuk, yaz tatilinde babasının dostu olan bir terzinin yanında çırak olarak işe başlayacaktır. Bu durum çocuğu heyecanlandırır ve çok sevindirir. Bu bağlamda öyküde günümüzde kaybolmaya yüz tutmuş usta-çırak ilişkisi de merkeze alınarak geleneksel değerler çocuk ve çocukluk üzerinden verilir.

“Yanağımda Dedemin Sakal İzleri”nde, geleneksel aile yapısı ve kaybolan bu yapı öykü kişisi çocuk aracılığıyla anlatılır. Dedesi, babaannesi, annesi, babası, amcası ve yengeleriyle birlikte mutlu bir hayat süren çocuk, ilk defa oruç tutar ve bu orucun karşılığını da dedesinden bekler. Bu duruma sevinen dede, torunuyla şakalaşır ve tuttuğu oruç için ona hediye vereceğini söyler. Tüm bunlar olurken arka planda da geleneksel aile yapısı okuyucuya sunulur, bir ramazan gününün panoraması çizilir, geçmişte olan ve bugün, kaybettiğimiz fakına bile varmadığımız geleneğe ait birtakım unsurlar okuyucuya hissettirilir. Öykünün sonunda okur öykü kişisi çocuğun aslında yetişkin bir birey olduğunu ve çocukluğuna giderek o güzel günleri yâd ettiğini anlar:

“ Uyanacağım; kendime çevreme, hayata uyanacağım: Her şey, özlenen bir damak tadı, büyüyen hasret, uzaklaşıp giden sevgililer, yok olan sevgiler ve güzellikler gibi; hepsinin yeri boş, bomboş; uykunun bu denli uzun sürüşüne, bu denli çabuk büyüyüşüme üzüleceğim; benim büyümemle âdeta dünya daralacak, onun için yakınımında duranların, onlarla birlikte durduğum için her şeyin katlanılır olduğu kimselerin, ben büyüyorum diye çekilmelerini anlamayacağım; onları yaşat diyeceksin de nasıl olacak peki, yapabileceğimden pek, hatta hiç emin olamayacağım ki, ne yapsam bir eksik olacak, nereye uzansam kısa kalacak, kovaladığım benden hızlı koşacak, kaçtığımanın soluğu enseme bitecek; elimde kalmasını istediklerimi sıkıkça parmaklarım gevşeyecek, ayakta durduğumda dizlerimin bağı çözülecek, dik durmaya özeneceğim, belim bükülecek ve boynum düşecek; içimdeki kuyuyu, ata ata dolduramayacağım ki böylece kurtulayım herkesi ve her şeyi taşıyıp durmaktan... Uyuyp uyanacağım ve çeşmeler akacak yanımdan.” (GY, 2015: 45-46)

Hüseyin Su'nun kuşak çatışmasının merkezde olduğu öykülerinde de zaman zaman çocukluk temi karşımıza çıkar. Öykünün kişisi olan gençler çocukluklarına sığınarak çoğu kez rahatlar ve hatalarının farkına varıp dururlar. “İbrişimden Yürek Bağları”nda ailesiyle, toplumla çatışma halinde olan gencin yaşadığı huzursuzluğun

çözümü olarak anlatıcı, kimi zaman çocukluğu işaret eder. Anlatıcı, öykü kişisi gence çocukluğuna dönerek rahatlayabileceğini, huzura kavuşacağını salık verir. “O namaza durduğunda, önünde yatıp yuvarlanabilirdin, seccadesini toplayabilirdin. Babanın resmini getirip bilmiş sorularınla onu ağlatarak, sonra da boynuna dolanıp avutabilirdin. Yaptığı işi, pişirdiği yemeği beğenmeyerek, yaramazlıklar yaparak, dağıttığını toplamayarak da onu mutluluğa boğabilirdin.” (GY, 2015: 56-57)

“Suya Vurulan Kırılğan Sûret”de ergenlik sürecini atlatmaya çalışan genç bir kızın ailesiyle yaşadığı çatışma gözler önüne serilirken genç kızın içindeki çocuğa teslim olması, çocukluk anılarında kaybolması ona mutluluğu getiren temel etmen olarak sunulur:

“Benimki gururdan başka bir şeydi. Şu ânda içimde bir çocuk çırpınıyordu. Koşup anneme sarılmak, sarılmak istiyordum. Örgüsünü çözmek, yumağını dolaştırmak, başörtüsünü sıyırıp atmak, o elindeki işini bırakıp iki eliyle birde örtüsünü başında tutmak istedikçe yeniden sıyırıp atmak, kucagında tepinmek... O zaman nedenli genişti bu ev. Şimdi neden sığmıyordum bir türlü, hem de tek başıma... Annemle babamın ha varlığı ha yokluğu; annemi deyişle bugün varlıkları, yarın yokluklarıydı... Evin hiçbir köşesinde karşıma çıkmadan yaşayışları... İki birden, geriden durarak civciv güder gibi gözlerini gözerimden ayırmayışları... Emekliyorum, yürüyorum, yiyorum, içiyorum, konuşuyorum, istiyorum, gülüyorum, küsüyorum, ağlıyorum, okula başlıyorum, okuyorum, yazıyorum, başarıyorum, başaramıyorum; üzülüyorlar, seviniyorlar, mutlu ve mutsuz oluyorlar.” (GY, 2015: 66-67)

Annesinin sözünü dinlemeyip burnunun dikine giden, annesinin onaylamadığı bir evlilik yapan, kocasından boşanan ve yaptığı hataların bedelini ödeyerek tekrar annesinin yanına dönen genç kadının merkezde olduğu “Yüzündeki Deniz Duruluğu”nda okur, genç kadının çocukluğuna dair hikâyesini, o güzel ve kaygısız günlerin mutlu anlarını, anlatıcı konumunda olan genç kadının annesinden öğrenir:

“Manevî bir duygu ve bağlılıkla, kendisinin bırakıp gittiği gibi koruduğum, kapısını bayramdan bayrama tozunu almak için açtığım odasını dipten köşeden temizledik. Çocukluğunda yaptığı gibi ardımdan dolaştı durdu yine. Ama bu kez istekle, razı bir hâlde. Götürmediği kitapların yerini bile değiştirmediyimi çeşit çeşit okul çantalarını, kalemliklerini, kalem açacaklarını, kutularının içinde kuruyup çatlamış sulu boyalarını, resim defterlerini, düz, eğik, kırık çizgiler ve yumuk yumuk harflerle tekrar tekrar yazdığı fişlerle doldurduğu ilk defterini, kıyıları yıpranmış yakalarını, rengi solmuş kuşaklı önlüklerini, en küçük numaradan başlayarak en büyüğüne dek ayakkabılarını divanın altındaki bavulları çıkartıp da ortaya dökünce kendisini yoran hayatı unuttu birden. Babası ile benim hep kucagımızda tuttuğumuz ama kendisinin yıllarca bir türlü farkına varamadığı yastığı gördü, başını koydu. Alnındaki, yüreğindeki zonklamalar durdu, kulağındaki ıslık, başını döndüre uğultu kesildi. Kâlbi sessiz sessiz ığınan bir deniz kadar dinginleşti.” (GY, 2015: 85-86)

Çocuk ve çocukluk Hüseyin Su'nun öykülerinde bir kaçış, bir sığınak, huzurun bulunduğu yer olarak ortaya çıkar. Özellikle yetişkin bireyler, iç sıkıntılardan kurtulmak için çocukluklarına dönerler. Kaybettikleri mutluluğu orada bulmaya çalışırlar. Her şeyin anlamını yitirdiği, aslını kaybettiği ve her şeyin bir parça kendi doğasından uzaklaştığı bir dönemde yaşayan yetişkinler, çocukluğun saf, temiz, masum ve çıkara dayanmayan ilişkilerinin peşine düşerler. Geleceği doğru ve sağlam kurmanın çocukluk dönemiyle bağlantılı olduğunu birçok yerde dile getiren yazara göre aynı zamanda bu dönem, pınara yakın bir yerden su içmeye benzer ki bu da çocukluğun kirletilmemişliğini gösterir. Ayrıca o dönemin yaratılışa en yakın dönem olması onun önemini daha da arttırmaktadır. Bunun yanında çocukluk, bir anlamda gelenektir. Geleceği sağlam kurmak için de geçmişten yani gelenekten beslenmek önemlidir.

3.3.3.3. Aile

Toplumun en küçük birimi olan aile; anne baba ve çocukların oluşturduğu küçük topluluk olarak tanımlanabilir. Aile kurumunu oluşturan kişiler arasında kan bağı, ekonomik ortaklık, aynı mekânı paylaşım ve farklı rollere bürünmek suretiyle farklı görevler alarak içinde bulunduğu yapının devamını sağlama gibi birtakım ilişkiler mevcuttur. Bir kişinin bakma yükümlü olduğu hane halkı, bağımlılar anlamında kullanılan aile, Arapça bir kelime olup köken olarak *iyāla*'dan gelir. Latince'de ise "famulus" sözcüğüyle karşılanan kelime *evcil köle* karşılığında kullanılır. Kandaş ve kayınların topluluğu ise bir diğer anlamıdır. (Hançerlioğlu, 1976: 34)

İnsanoğlu, kendi türünü üretmek ve sürdürmek maksadıyla aile kurumunun gerekliliğine inanır. Aile sadece türün üremesi ve devamı için değil aynı zamanda başka kurumların işlevlerini de yerine getiren bir yapı olarak ön plana çıkar. Aile her şeyden önce karşılıklı hak ve ödevlerin olduğu, buna paralel olarak da ahlâkî temellerin atıldığı bir yapıdır. (Topçu, 2016: 115). Anne babanın oluşturduğu aile yaşamının çekiciliği bir anlamda ahlaksızlığa karşı panzehirdir. (Rousseau, 2019: 19) Çocuğun toplumsallaşma sürecinin ilk basamağı olan aile, bu açıdan kişiliğin şekillenmesi noktasında önemli bir fonksiyon üstlenir. Toplumun minyatürü olan aile, aynı zamanda tüm toplumlarda birbirine yakın özellikler gösterdiğinden en fazla evrensellik gösteren kurumdur. Aile bireyleri arasındaki bağ, duygusal bir temele dayanır. Bu bağlamda özellikle bireyin sevgi ihtiyacını karşılayan kurum aynı zamanda toplumsal birtakım kuralların

uygulayıcısı ve denetleyicisi konumundadır. Bunun dışında aile; biyolojik, ekonomik, sevgi, koruyucu, toplumsallaştırma, eğitim gibi daha birçok toplumsal işlevi yerine getirir. (Tezcan, 2010: 131-134)

Aile kurumu, yaşanan coğrafi bölgeye, ekonomik gelirlere, gelenek ve kültüre göre birtakım değişiklikler gösterir. Dolayısıyla aile kurumu farklı sınıflandırmalara tabii tutulabilir. Özellikle kırsal kesimlerde yaşayan toplumlarda işgücü ihtiyacından dolayı sayıca kalabalık olunması her zaman önemlidir. Bu tip toplumlarda daha çok geniş aile dediğimiz anne, baba, amca, dede, büyükanne ve çocuklar gibi kişilerden oluşan aile tipi mevcuttur. Akrabalık bağlarının güçlü olduğu bu tip ailelerde gelenek ve göreneklere bağlılık güçlüdür. (Özkalp, 2013: 124) Sanayileşmeyle birlikte kentleşmenin doğurduğu ve ekonomik faaliyetlerin yarattığı birtakım nedenlerden dolayı sayıca azalan ve sadece anne baba çocuklardan oluşan çekirdek aile dediğimiz aile tipi doğar. Dar aile, kent ailesi olarak da tanımlanabilen bu aile tipi, geniş (geleneksel) aileden daha fazla değişimden etkilenir.

Anadolu toplumu aile kurumuna özel bir değer verir ve aile kurumunun sağlıklı bir şekilde yürümesi için gerekli tüm hassasiyetler her zaman gösterir. Toplum, özellikle inancı gereği aile kurumuna farklı bir kutsiyet atfeder. Nitekim Kur'an-ı Kerim'de de bu kutsiyetin nedenlerine yönelik ayetler bulunur: "Sizin için onlarla ünsiyet edesiniz diye, kendi cinsinizden zevceler yaratması, aranızda (dostluk) sevgi ve merhamet yaratması da Onun kudret alametlerindedir." (Kur'an-ı Kerim, Rum 30/21) Yine Peygamber Efendimiz Hz. Muhammed (SAV) bir hadisinde, özellikle toplumdaki ahlâkî yozlaşmanın önüne geçmek ve ahlâkî açıdan toplumun işleyişini sürdürmek amacıyla gücü yeten gençlerin çağı geldiğinde evlenmeleri, bir aile kurmaları gerektiğinden söz eder: "Ey gençler! Sizden kimin evlenmeğe gücü yeterse derhal evlensin. Çünkü gerçekten evlilik gözü harama karşı daha çok engelleyici, namus ve iffeti daha çok koruyucudur. Kimin de evlenmeye gücü yetmezse, oruç tutsun; çünkü oruç şehveti kesicidir." (Buhârî, Mevâkît 24)

Anadolu'da aile sadece anne, baba çocuklardan oluşan bir kurum değildir. Aile, her şeyden önce çocuğun yetiştirilmesi bakımından ilk eğitim kurumudur. Çocuk, ilk temel bilgilerini, dinî bilgileri aileden alır. Ailede bu bilgileri uygulama şansını yakalar. Saygı ve sevgiyi ilk olarak aileden öğrenir. Aile, aynı zamanda geleneğin bir taşıyıcısıdır. Anne baba tarafından çocuklara aktarılan örf ve adetler, kültürel öğeler bir

sonraki nesle yarının anne baba olacak bugünün çocukları aracılığıyla aktarılır. Bütün bunlar, aile kurumunu toplumsal işleyiş açısından çok önemli bir kurum haline getirir.

Hüseyin Su, aile kurumunu ve aile kurumunun önemini öykülerinde temel izlek olarak ele alır. Okur, birçok öyküsünde aile ortamının yarattığı güven, sevgi ve saygı atmosferiyle karşı karşıya kalır. Onun öykülerindeki aileler kimi zaman geniş kimi zaman da çekirdek ailedir. Geniş aileyi ele aldığı öykülerde aile üzerinden, kaybedilen değerlere bir göndermede bulunur. Onun öykülerinde yarattığı aile atmosferinde gerilime asla yer yoktur. Çocuklar dışarıdaki kötülöklere karşı her zaman evlerinde sıcak aile ortamlarında güven içinde yaşarlar. Evin reisi babadır ancak anneler evde daha çok ön planda olur; her zaman çocuklarını destekleyen ve onlara doğruyu gösteren bir pozisyonadadır.

“Yanağımda Dedemin Sakal İzleri”nde aile kurumu temel izleklerden biri olarak okuyucuya sunulur. Yazar bu öyküde özellikle modernleşmeyle birlikte kaybolan geniş aileyi çekirdek aile karşısına çıkarıp okuyucuya sunar. Bugün modernleşmeye yenik düşen, kaybolup giden değerlerden biri de geniş aile tipidir. Anne baba ve çocuğun yanı sıra amca, yenge, dede, büyükannenin de bulunduğu geniş aile günümüzde halen kırsal kesimlerde varlığını az da olsa sürdürürken kentlerde tamamen kaybolmaya yüz tutar. Öyküde anlatıcı torundur. Torun, öyküyü gelecek zaman (-acak, -ecek) kipiyle anlatır. Oysa öykülerde genel olarak di’li ya da miş’li geçmiş zaman olarak bilinen daha çok geçmişe yönelik kipler kullanılır. Bilinçli bir tercihin sonucu olan bu durumla ilgili Hüseyin Su, kendisiyle yaptığımız röportajda gelecek kipiyle anlatmak istediğinin *geleneğin geleceğe taşınması gerekliliği* olduğunu söyler. Bu bağlamda geleneksel değerlerimizden biri olan geniş ailenin geleceğe taşınmasını vurgular. Hüseyin Su, yine bu konuyla ilgili olarak Cemal Şakar ile yaptığı söyleşide şu ifadeleri kullanır:

“Yanağımda Dedemin Sakal İzleri adlı öyküde birinci kişi ve anlatıcı çocuktur. Bugün bize çok gerilerde kalmış bir hayattan söz eder gibi gelebilir anlattıkları ve bütünüyle yaşadıkları. Oysa anlatırken ‘gelecek zaman’ kipiyle konuşur bu çocuk ve öykü zamanı dün olmasına karşın sürekli akıp gider gelecek zamana. Eğer o öyküdeki hayatın örgüsü ve temel dokusu ‘gelenek’se, aynı zamanda o ‘gelenek’ bizim geleceğimiz de değil mi? Bugünkü ve yarınki hayatımıza rengini vermesini umduğumuz dokudan umudumuzu bütünüyle kesmişsek eğer, böyle olduğu kesin...” (Su, 2005: 277-278)

“Tüller”de yoksulluk teması işlenmesine rağmen ailenin genel yapısıyla ilgili birtakım bilgiler de verilir. Baba, anne ve çocuktan oluşan aile, Anadolu kültürünü,

inancını yansıtan bir yaşam tarzına sahiptir. Bu yaşam tarzından hareketle yazar, aslında anne babanın çocuk için bir rol model olduğu konusu üzerinde de böylece durur.

“Babayla anne, güneş doğmadan önce kalkmış olurlardı her zaman. Yeni güne kapıları hep o saatte açılırdı. Babanın ve annenin güneş doğmadan önce ilkeli bir biçimde yapılan bir görevi vardı. Görevlerini yerine getirdikten sonra, saman irileriyle doldurdukları sobayı ateşleyerek sobanın yanına birer minder çekip oturlardı. Çocuk da güneş doğmadan önce mutlaka uyandırılırdı. Uyurken göbeklerine gün ışığı düşürmeyi kısmetsizlik bilirdi.” (AÜ, 2015: 33-34)

“Ütü Yanığı Günler”de, aile saadetini gösteren tablo öykünün hemen başında okuyucuya verilir: “Mutfaktan tıkırtılar geliyordu, anne kahvaltı hazırlıyor olmalıydı. Babam henüz gelmemişti. Her gün sabah namazı için çıkar, namazdan sonra arkadaşlarıyla kahvede ve sabah çaylarını birlikte içerlerdi. Daha sonra da fırından sıcak ekmeğimizi alıp gelirdi. Babamın geleceği vakitte kahvaltı soframız da hazır olurdu.” (AÜ, 2015: 59-60) Geleneksel Türk toplumuna ait bir ailenin sabah vaktinde rutin bir şekilde yaşadıklarına ait olan bu resimde, anne ve babanın aile içindeki pozisyonlarına değinilir. Baba ve anne daha gün doğmadan güne başlarlar. Bu durum geleneksel Türk toplumunda özellikle önemsenen bir durumdur. Yine babanın sabah namazına gitmesi ve dönerken ekmek alması, annenin mutfakta kahvaltı hazırlaması ve bütün bunların çocuğa yaşattığı sevgi ve sıcak ortam ailenin en büyük özelliği olarak ön plana çıkar.

“Gülşefdeli Yemeni”de öykü geleneksel bir ailede geçer. Anne, baba ve çocuklardan oluşan ailenin birlikte bir de hala yaşar. Hala, ailede önemli bir konuma sahiptir. Sözü her zaman dikkatle dinlenir ve kendisine her zaman saygı duyulur. Çocukların bakımından yetişmesine kadar her türlü fedakârlığı gösteren ve bunu görev bilen hala, aynı zamanda geleneksel hayatın da temsilcisi konumundadır:

“Herkes halamdan söz ederken, koruması gereken mesafeyi, durması gereken yeri, aşmaması gereken sınırı bilirdi. Bütün bunlar, onun konuşulmaz bir insan oluşundan değildi elbette. Tam tersine; yüzünden tebessümü hiç eksik olmayan, sevecen, yumuşak başlı, evde her şeye, her yere, her işe yetişmeye çalışan bir insandı. Büyüklerden birisi biz çocuklardan bir şey isteyecek olsa, yerinden ilk yekinen halam olurdu. Ellerimiz onun eteğinden ayrılmaz, dizinin dibinden kalkmazdık. Bir tavuğun civcivleri gibi halam ev içinde ve ev dışında nereye giderse biz çocuklar da ardında dökülürdük hemen. Ben de ablalarım da ne öğrendiysek halamdan öğrenmişizdir.” (GY, 2015: 8-9)

Geniş ailelerde statü yaşa göre belirlenir. Bu bağlamda yaşlı büyük olana her zaman saygı gösterilir ve sözü çoğu kez bir emir olarak telakki edilir. Bu kimi zaman amca, kimi zaman dayı, kimi zaman bir hala olur. Bu durum bireyin atasına ve buna

paralel olarak da töresine saygısından ileri gelir. Yazar, bu yolla eskiden var olan ama kaybettiğimiz dahi farkına varmadığımız bir geleneği gözler önüne serer

Evliliği, aile kurumunun ne kadar önemli olduğunu anlatan bir diğer öykü de “Geride Kaldı Gönüm”dür. Öyküde nişanlı genç bir kadının nişanlısını bırakıp çocuklu ve boşanma aşamasında olan bir adama kaçıışı anlatılır. Aile teması bakımından bu öyküde diğerlerine göre tersine bir bakış açısı söz konusudur. Diğer öykülerde öykü kişileri mutlu bir aile tablosunun panoraması çizilirken bu öyküde sıcak ve samimi bir aile ortamının eksikliği vurgulanır. Hiç kimseyi dinlemeden ve büyüklerini de karşlarına alarak büyük bir umut ve heyecanla birbirlerine kaçan öykü kişisi kadın ve erkek, zamanla yaptıklarından pişmanlık duyar. Nişanlı genç kız, nişanlısını bırakarak daha önce evlenip boşanan ve üç çocuğu olan bir adama kaçar. Mutlu olacaklarını düşünen çift hayal kırıklığına uğrar. İşler istedikleri gibi gitmez. Adam ikinci kez evlendiği için pişman olurken, genç kız da ailesini, nişanlısını bıraktığı için pişmandır. Genç kız, ailesini özler. Ne adam ne de genç kız pişmanlıklarını yüksek sesle dillendiremezler. İç konuşmalarla sadece kendilerinin duyabilecekleri bir sesle kendi kendilerine bu pişmanlığı itiraf ederler. Öyküde aile kurumunun dağılması ve büyükleri danışılmadan, onları karşlarına alarak yapılan işlerin sonunda insanların uğrayacağı yıkım, öykü kişilerinin iç konuşmalarıyla okuyucuya sunulur.

3.3.3.4. Batılılaşma

Uzun yıllar toplumun gündemini meşgul eden bir kavram olan Batılılaşma, Batı dışında kalan toplumun kendini Batı’ya göre konumlandırması olarak algılanabilir. Özellikle sanayide, bilimde, teknolojide, sanatta vs. daha birçok alanda Batı’nın gerisinde kalmış toplumların Batı’nın bu alanlarda yakaladığı seviyeye ulaşmak için Batı’yı yakalamaları olarak değerlendirilebilir.

“Modern Batı toplumunun değerlerini benimseme; Avrupa kültürüne ayak uydurmaya çalışma; teknik, bilim, edebiyat, sanat ve felsefede modern Avrupa’yı takip etme anlamlarında kullanılan bir terimdir. Osmanlıcada garplılaşma veya muasırlaşma batılılaşma ile eş anlamlıdır. Batılılaşma, Batı dışı toplumların modern değerlere ulaşma sürecini imler, bu yüzden çoğu zaman batılılaşma teriminin modernleşme ile aynı anlamda kullanıldığı görülür. Gerçekten Batı dışı toplumların modernleşme hareketleri tetkik edildiğinde en muhafazakâr toplumların bile bilim ve teknikte modernleşirken kültür ve sanat noktasında kendilerini Batı’nın tesirinden kurtaramadıklarına dikkat edilir.” (Bingöl, 2019: 149-150)

Bu bağlamda Batıcılık aynı zamanda çağın ilerisinde olmak şeklinde modernleşme, çağdaşlaşma ile çoğu kez yan yana kullanılır. Dolayısıyla ilerlemek, gelişmek; teknolojiye, bilimde sanatta yeni atılımlar göstermek Batılılaşma kavramı ile açıklanır.

Türk toplumunda Batılılaşma süreci Osmanlı İmparatorluğu'nun gerileme dönemlerine kadar uzanır. O zamana kadar kurdukları devletin ve medeniyetin üstünlüğüne inanan İmparatorluk yurt dışına gönderdiği Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi'nin kaleminden, ilk kez Batı'dan geri olduğunu anlar. (Okay, 2011: 51) Özellikle askeri ve siyasi açıdan Avrupa'nın gerisine düştüğünü gören İmparatorluk, bunun önüne geçmek için bu alanlarda birtakım ıslahatlara girişir. Teknik açıdan bazı yeniliklere gider: "Batılılaşmanın kökleri kimi çalışmalarda III. Selim'e ve II. Ahmet'e kadar uzatılır. Bu yanıyla Batılılaşma bütünüyle teknik bir kavram haline gelir." (Kahraman, 2015: 125) Dolayısıyla Batılılaşma kavramı ilk olarak teknik bir kavram şeklinde Türk toplumunda kendini gösterir. Batılılaşma, bir yaşam tarzından çok İmparatorluğu yıkımdan kurtarmak adına olur. Bu bakımdan Osmanlıların toplumsal ve ekonomik düzenlerinin bozulması ile Batılılaşma'nın İmparatorluğun kurtuluş reçetesi olarak ortaya çıkması arasında yakın bir ilişki bulunur. (Kongar, 2002: 126) Batılılaşma'nın yoğun bir şekilde ve hayatın tüm alanlarında kendini hissettirdiği dönem ise Tanzimat Dönemi'dir. Toplumsal hayatın hemen hemen her kademesinde kendini hissettiren Batılılaşma hadisesi, malzemesi insan olan edebiyatta da varlığını gösterir. Özellikle Tanzimat ile birlikte toplumsal alanda yaşanan birtakım değişimler Tanzimat Dönemi edebiyatına da yansır. Bir bakıma Tanzimat Edebiyatı, adını aldığı siyasî reform hareketiyle çoğu kez iç içe bazen de ondan farklı bir şekilde gelişir. (Okay, 2011: 51) Çeviriler yoluyla gerçekleşen edebiyattaki bu değişim zamanla edebiyatın tüm türlerine yayılır. Özellikle Şinasi'nin öncülüğünde birçok değişimler meydana gelir. Hem içerik hem de biçim açısından yeni denilebilecek birçok eser verilir. Batı'yı örnek almak suretiyle toplumsal alanda meydana gelen ve kimi sahalarda *Yanlı Batılılaşma* şeklinde karşımıza çıkan bu dönüşümler değişimler tema olarak günümüze kadar edebiyatın malzemesi olur. Daha önce de ifade edildiği üzere Tanzimat edebiyatı ile birlikte birçok roman ve hikâyede görülen Batılılaşma Türk edebiyatında ele alınan ve her daim güncelliğini koruyan konulardan biri olur. Özellikle Hüseyin Su gibi gelenekten beslenen yazarların çoğu, Batılılaşma bağlamında maddeleşen dünyanın

yaratığı yıkımı eserlerine taşır ve maddîyatın karşısına manevîyatı çıkarmak suretiyle kaybettiğimiz değerleri insanoğluna tekrar hatırlatır ve öze dönmenin gerekliliği noktasında ısrarcı olur.

Hüseyin Su'nun Batılılaşma hakkındaki düşüncelerine bakmadan önce etkilendiği ve onun düşünce dünyasının önemli belirleyicilerinden olan Nuri Pakdil'in Batılılaşma ile ilgili düşüncelerine bakmanın yararlı olacağı kanaatindeyiz. Nuri Pakdil, *Edebiyat*'ı çıkarırken her şeyden önce yerli bir edebiyat ortamını amaçlar. Bu bağlamda özellikle Tanzimat ile başlayan ve 1923 Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte resmî bir hüviyet kazanan toplumsal değişimlerin önüne geçmek ve bir anlamda öze dönmek için edebiyatı silah olarak kullanır. Bu bağlamda kurduğu *Edebiyat*'ın da böyle bir işlevi bulunur. Hüseyin Su'nun *Edebiyat*'ta yazdığı bir yazısında; "Edebiyat dergisi, yüz yirmi dört sayısı ve otuz iki kitabıyla bu noktaya ateş etmekte, bu noktayı döğmektedir. Yani Batılılaşmayı. (Su, 1982: 4) *Edebiyat*'ın bu işlevinden bahseder. Nuri Pakdil özellikle Paris'te kaldığı üç ay boyunca yakından gördüğü Batı'yı ve buraya ait gözlemlerini *Batı Notları* adlı eserinde toplayarak Batı'ya karşı olan muhalif tutumunu ortaya koyar. Nuri Pakdil, bu eserinde; "Makinenin egemenliği yoğun lav, insanın yüzüne bir kamçı gibi iniyor. İçimizi tedirgin eden bir basınç. İnsanın kişiliği, makinenin bir adım gerisinde duruyor. Sanırım Batı yaşantısının uyumsuzluğu da bu dengesizliktedir. Çünkü makine 'kişiliğin' önüne geçince dengesizlik başlar." (Pakdil, 2019: 13-14) sözleriyle Batı'nın maddî yanına dikkatleri çeker ve bu maddî yanın, insanı esir aldığını, onu silikleştirdiğini dile getirir. Yine bu düşüncesinin devamında Pakdil; "Almanlar makineye sığınmışlar. Ölümden korktukları için mi? Makineye güven olmaz! Makine bu korkuyu yenecek güçte olmak şöyle dursun, manevî değerleri talan ettiği için, Batılıyı ölüm karşısında sığınaksız bırakmıştır. Bu talandan sonra kala kala makine kalmıştır güya sığınak olarak" (Pakdil, 2019: 14) sözleriyle çağın gelişmiş şartlarının bir kurtarıcı olamayacağını vurgular. Nuri Pakdil'in en çok eleştirdiği nokta Batı'nın teknolojisi ve buna bağlı olarak gelişen konfordur. Teknolojiden sürekli "uygulayabilim" diye bahseden Pakdil'e göre konfor, teknolojinin, çağdaş insanın önüne koyduğu bir puttur. Konformizm, insanın kendi aslıyla buluşmasını, kendi özünü keşfetmesini engelleyen bir puttur. İnsana lazım olan içe doğru bir yolculukken, konformizm insanın dışına doğru yol almasını neden olur. (Harmancı, 2015: 91-92). Batı'yı ve Batı'nın ortaya koyduğu teknolojiyi, yaşam tarzını bu şekilde eleştirirken bir

diğer yandan da Batılılaşmaya çalışan Türk toplumunu, edebiyatını, sanatını da eleştirir. Batılılaşma ile yabancılaşmayı bir tutan Pakdil Paris'teyken dile getirdiği “ Yurdumun acılarını buradan daha iyi hissediyorum. Dağınıklığını, parçalanmışlığını görüyorum. Ne var ki ilk parçalanan ruhumuz olmuş. Yabancılaştırma bıçaklarıyla doğramışlar yüreklerimizi, Parçalanmış yürek seğirmesi.” (Pakdil, 2019: 41) sözleriyle Türk toplumunun yaşadığı yarayı, kendi özünden koparılışını ve kendisine yabancılaştırılmasını vurgular. Batıcı aydın tipi kavramı üzerinden eleştirilerini sürdürür: “Nasıl bir kişidir ‘Batıcı aydın’ tipi? Tarihini yadsımış, uygarlığından kopmuş, bağısız ve boşlukta sallanan, hiçbir tutum ile artık ülkesinin insanına benzemeyen biri. Her alanda görüyoruz bu kişileri. Öncelikle de kültür alanında ortaya çıkarlar.” (Pakdil, 2019: 51) Türk toplumunun içinde bulunduğu bu yabancılaşma haline dikkat çeken Pakdil, reçeteyi de kendisi verir:

“Türkiye'nin bin yıllık aşkın bir süredir oluşturduğu Tarih birikimi vardır. Tarih birikimi, bir ulusun, en önemli en canlı bir kuvvet kaynağıdır. Bu tarih birikiminden esinlenerek, uygarlık değerlerimizi canlandırmalıyız. Uygarlığımızın özündeki inanç-ki buna ‘yerli düşünce’ diyoruz-, Türk halkının gönlünde canlı, yeni ve hiç bozulmamış biçimde duruyor. Bu, yurdumuzun dayanağıdır yabancılaşma karşı ve çürümek için.” (Pakdil, 2019: 50)

Yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı üzere Pakdil, kendi öz kaynaklarımızla beslenmenin, ona dönmenin önemini belirtir. Bu açıdan bakıldığında problemin bir uygarlık sorunu olduğunu söyleyen Pakdil, “Boynumuz ağrıdı Batı'ya bakmaktan.” (Harmancı, 2015: 94) sözüyle de problem karşısındaki tavrını ortaya koyar.

Hüseyin Su'nun Batılılaşma ile ilgili düşünceleri, Nuri Pakdil'in düşünceleriyle paralellik arz eder. *Edebiyat* ocağında yetişmesinden dolayı *Edebiyat*'ın ilkeleri çerçevesinde Batılılaşma sorununa yaklaşır. *Edebiyat*'ın Batılılaşma ile ilgili takındığı tutum yukarıda zikrettiğimiz Nuri Pakdil'in tutumudur. Hüseyin Su, Batılılaşma ile ilgili düşüncelerini kimi zaman denemelerinde kimi zaman da röportajlarında gündeme getirir. Özellikle *Yazı ve Yazgı*'da Su, modernliğin eleştirisini yaparak şu ifadeleri kullanır: “Kendimizi sürekli karşıımızdakine ve karşı değerlere göre tanımlayışımız, çoğu zaman kendimizi tanımak ve bulmak anlamına gelmiyor, hiçbir zaman da gelmeyecek. Ne yazık ki her geçen gün, biraz daha karşıımızdakinin istediği şekilde tanımlanarak yaşıyoruz, tavır alıyoruz ve düşünüyoruz; hem de sürekli kendimiz olmaktan uzaklaşma pahasına. Giderek sesimiz, öz türkümüze yabancılaşıyor.” (Su, 2014b: 25)

Kimlik sorunu üzerinde bu şekilde duran Hüseyin Su, kendi kodlarımıza dönmek, kaybettiğimiz değerlerimizi yeniden gündeme getirmek suretiyle reçeteyi yine kendisi sunar:

“Birey ve topluluk olarak varoluşumuzu, tarihsel ve kültürel ev sahipliğimizi, bize ait kimlik ve aidiyet değerlerimizi, maddî ve manevî varlığımızı, kısaca topyekûn hayatımızı yok sayan ve yok etmeyi amaçlayan dayatmaya karşı, yine topyekûn vereceğimiz onurlu bir sesle ve göstereceğimiz onurlu bir duruşla varlık belirtip saf tutmamızın kaçınılmaz olduğu noktada duruyoruz bu zamanda.” (Su, 2014b: 43)

Hüseyin Su, eserlerinde Batılılaşma ögesini doğrudan bir mesaj olarak vermez daha doğru bir deyişle Batılılaşma’yı karşısına alıp onu eleştirmez. Öykülerinde daha çok toplumsal hayatta kaybettiklerimiz ile ilgilenir ve bu kaybedişler üzerinden hayatımızdan çıkıp giden milli değerlerimize, kültürümüze, gelenek ve göreneklerimize ait unsurlara göndermelerde bulunur. Bu açıdan değerlendirildiğinde Batılılaşma’yı temadan çok öykülerde satır aralarında okumak gerekir. Bu bağlamda onun öykülerinde Batılılaşma, toplumsal değişim ile paralel bir şekilde okunabilir. Bu değişimi özellikle öyküdeki yaşlı kişiler üzerinden veren yazar, bu kişilerin toplumsal değişime direnmelerini aktarır.

“Gülşefdeli Yemeni” öyküsünde anlatıcı konumunda bulunan gencin nişanlısı olan ve Batı’yı, bir anlamda çağın zevklerini temsil eden genç kız ile geleneği, geçmişi ve değerleri temsil eden Hala’nın hikâyesi sunulur. Daha çok Hala’nın etrafında şekillenen öyküde merkezde her ne kadar gelenek, kuşak çatışması olsa da yer yer yanlış Batılılaşma sonucu gençlerin içinde buldukları yanlış tutumlara ait izlenimlere de yer verilir. Anlatıcı, nişanlısı ile ilgili konuşurken örf ve adetten, gelenekten bihaber yetişen gençlerin içinde buldukları olumsuz durumu okuyucuya sunar:

“...Halama yukarıdan bakıyor, onu evde kalmış bir kız, işçimen, hatta hamarat bir yaşlı kadın olarak görüyordu. İlk önceleri tamı tamına böyle tanımlamasam da hatta tanımlamaktan eğilimlerim nedeniyle kaçsam da gücüme gitmeye başlamıştı nişanlımın tavırları. Halamın karşısında ayak ayak üstüne atması, halamın elinden su alıp içmesi, hemen her şey için halamdan önce davranmaması, tersine nasıl olsa halamın işiymiş gibi istifini bozmadan beklemesi gibi onca çok doğal görünen davranışları kalbime batıyordu âdeta.” (GY, 2015: 19)

“Giden Gün Ömürdendir” adlı öyküsü toplumsal değişimin bir eleştirisi niteliğindedir. Bu öykü, değişen ve dönüşen dünya düzeninde yalnız kalan Nafiz Bey’in öyküsüdür. Öykünün başkişisi Nafiz Bey, etrafındaki her şeyin değişmesi ve çağa ayak uydurmasıyla birlikte hayatın dışına itilir, yapayalnız kalır: “Gönül yorgunuydu Nafiz Bey. Hiçbir şeyin tadı tuzu kalmamıştı onun için. Her şey sıradanlaşmıştı yaşadığı yıllar

içinde. Geçip giden günler, perhiz yemeği tadı bırakıyordu belleğinde. Yaşayıp gidiyoruz öylesine kuru bir ağaç gibi diye düşündü, hayıflandı kendi kendine.” (GY, 2015: 23) Nafiz Bey’in etrafındaki her şey değişir ve değişmeye devam eder. Bu değişime sadece Nafiz Bey direnmeye çalışır. Bir yandan değişime direnirken diğer yandan da bu değişim karşısında geçmişe özlem duyar:

“Her zaman Uzun Çarşı’nın alt ucundaki dükkânına varıncaya dek ayaklarının ucuna bakarak ıvecen adımlarla yürür, kapıyı açıp da içer girince rahatlardı ancak. Yaşlandıkça artan uyumsuzluğundan ve huysuzluğundan kendisi de hoşnut değildi. İçeride otururken, dükkânın önünden gelip geçen tek tük otomobil, motosiklet gibi araçlardan rahatsız olur, uzaklaşıp sesleri duyulmaz oluncaya dek de gözlerini kapatırdı. At arabalarının tekerlek seslerini, faytonların çingiraklarını, atların kokularını ve nal seslerini özlerdi. Zaman zaman kasabanın yıkık, vîrane hanına gider pazara gelen köylülerin atlarını, arabalarını seyredirdi. İstasyona inen anayolun asfaltlanışını kendisinin ve kasabanın onca yıllık hayatlarının anılarıyla birlikte gömülüğü gibi izlemiş, günlerce içlenip hüzünlenmişti.” (GY, 2015: 24-25)

Nafiz Bey’in esnaf olduğu Uzun Çarşı değişimden nasibini alır; o eski sokaklar, kapılar, dükkânlar tarihe karışır yerine yeni, çağın mimari yapısına uygun, çok katlı, cam mekânlı binalar inşa edilir. Sadece onun dükkânı bu değişime karşı direnir. Bu dükkân da tıpkı Nafiz Bey gibi diğer dükkânlar arasında tek başına, yapayalnız kalır:

“O, Uzun Çarşı esnafının dükkânları yıkıp yenisini yapmalarına, vitrinler yaptırıp sık sık düzenlemelerine hiçbir zaman gıpta ile bakmamıştı. Uzun Çarşı’nın alt ucunda hemen hemen tek başına kalan, vitrinsiz, tahta döşemeli ahşap dükkânında, camın önündeki masasının başında siyah beyaz bir fotoğraf gibi oturup bütün bu değişimleri, koşuşturmaları, yarışmaları, müşteri çalma çabalarını, Uzun Çarşı’nın bereketinin bütünüyle çıkıp gitmesini âdeta engellemek ister gibi, kendisi de bu işe katılırsa Uzun Çarşı’nın kıyameti kopacakmışçasına bir kaygıyla beklerdi.” (GY, 2015: 28-29)

Nafiz Bey, yaşanan değişime daha fazla dayanamaz. Tıpkı geleneğin Batı karşısında, eskinin modernite karşısında teslim oluşu, yenilmesi gibi... Tek bir farkla; Nafiz Bey teslim olmaz; yani aslını koruyarak, özünden kopmadan ruhunu teslim eder. Sabah namazı için yatağından usulca kalkıp camiye doğru yol alan Nafiz Bey, sabah namazını kıldıktan sonra dua etmek üzere ellerini semaya doğru açtığı esnada can verir:

“Derin bir nefes aldı. Omuzları yavaş yavaş yükseldi ve birden iniverdi. Daralan nefesi değil yüreği idi. Hayatıydı. Daralan zamandı. Avuçlarında su gibi akıp gide zamandı. Tutamadığı, tutmak için çaba bile göstermediği hayatıydı akıp giden. ‘Af’ mı yoksa ‘of’ mu dediği açık seçik anlaşılamıyordu. Özlem mi duyuyordu, yoksa pişmanlık mı?... Belli değildi. Dua için açtığı elleri dizlerinin üstüne düştü. Yıkılmamak için kafasını mermer direğe dayadı ve öylece kaldı.” (GY, 2015: 32)

Yazar, bir anlamda geleneğin, geçmişin, değerlerinin modernite karşısında yenilişini, yok oluşunu, elden kayıp gidişini Nafiz Bey’in ölümü üzerinden verir.

“Yanağında Dedemin Sakal İzleri” adlı öyküde Batılılaşma’ya kurban edilen ve toplumsal hayatta önemli bir fonksiyon üstlenen geleneksel aile kurumu ele alınır. Batılılaşma’nın beraberinde getirdiği değişimlerden biri de toplumun en önemli kurumlarından olan aile kurumundaki değişimlerdir. Anadolu toplumunda öteden beri var olan geleneksel aile yani geniş aile tipi özellikle kırdan kente göçün ve sanayinin gelişmesiyle birlikte yerini yavaş yavaş çekirdek aileye bırakır. Şehirlerin ortaya çıkması, kasaba ve köylerden şehirlere göçün artmasıyla birlikte geleneksel aile tarzından çekirdek aile tarzına geçiş çok hızlı yaşanır ve bu da beraberinde birtakım problemler getirir. Geleneksel aile; anne, baba, çocuk dışında ailenin diğer fertlerinin de –dede, büyükanne, amca, yenge, hala...- olduğu toplumsal bir yapıdır. İşleyişini daha çok örf ve adetlerden alan bu kurum, özellikle geçmişteki birtakım değerlerin geleceğe taşınması, çocukların eğitimi, rol paylaşımı gibi daha birçok konuda bireyi yetiştiren bir fonksiyona sahiptir. Hem dinî hem de çocuğun ilk eğitimi noktasında önemli bir işleve sahip olan geniş ailenin zamanla birtakım dönüşümler geçirerek çekirdek aile hâlini alması, özellikle çocukların yetişmesi noktasında onları olumsuz bir şekilde etkiler. Öyküde geniş aile ile birlikte arka planda daha birçok çözülen ve kaybolan değerlere göndermeler yapılır. Ramazan ayında geçen öyküde iftar vakti, yapılan hazırlıklar, geniş aileyi oluşturan bireylerin misyonları, sofrada kullanılan tabak çanaklardan yenilen yemeğe kadar daha birçok şey özlemle anılan birer unsur olarak öyküde yer alır. En önemlisi de öykünün merkezine oturtulan dede-torun arasındaki sevgi ve şefkat, ailenin diğer bireyleri ile torun arasındaki sevgi ile birbirlerine gösterdikleri sevgi ve saygı günümüz çekirdek ailesinde yokluğu hissedilen önemli duygulardır. Geniş ailede bireyler arasında mutlak bir hiyerarşi vardır ki bu yapıyı ayakta tutan temel unsur; gelenek ve görenek ile sevgi saygı hamurunun beraber yoğrulmasıdır. Bu bağlamda günümüz çekirdek ailesinin yapısında bu hamurun olmadığı söylenebilir.

Öykülerde Batılılaşma, daha önce ifade edildiği gibi bir çatışmanın temeline oturtulmaz ya da eski ile yeninin kavgasına dönüşmez. Batılılaşma, daha çok toplumsal hayatta kaybolan birtakım geleneksel değerlere göndermelerde bulunularak ele alınır. Bu bağlamda yazar geleneği temsil eden tipler aracılığıyla geçmişi, geçmişin geleneksel yapısını günümüze taşıyarak bir anlamda değişimin, dönüşümün eleştirisini yapar.

3.3.3.5.Kuşak Çatışması

Anlaşmazlık, uyuşmazlık, karşıtlık bağlamında değerlendirilebilecek çatışma, hem dışsal hem de içsel bir problem olarak ortaya çıkan bir durumdur. Birey, toplumun diğer üyeleriyle ya da kendisiyle çatışabilir. Her birey doğası gereği farklıdır. Duyguları, düşünceleri, hayata bakış tarzı, olaylara yaklaşma biçimleri aynı değildir. Dolayısıyla düşünce, duygu, beklenti ve çıkar ayrılıkları beraberinde çatışmayı doğurur. (Yeşilyaprak, 1989: 50) İnsanoğlunun olduğu her yerde mutlaka çatışma vardır. Özellikle yeni değerlerin savunucusu olan gençler ile eski değerlerin savunucusu olan yetişkinler arasında bu durum kuşak çatışması olarak ortaya çıkar. Konuşma biçiminden, düşünce tarzına, giyimden dinlenen müziğe, yaşam felsefesinden siyasal tutuma ve ideolojik değerlerden inançlara kadar toplumsal hayatın birçok alanında bu çatışma görülebilir. (Tezcan, 1981: 55)

Türk toplumunda Tanzimat ile başlayan ve sonraki dönemlerde de hız kaybetmeden ve daha da şiddetlenerek devam eden değişim ve dönüşüm hareketleri beraberinde birçok sıkıntıyı getirir. Bu sıkıntıların en önemlisi eski-yeni çatışması şeklinde tanımlanabilir. Geleneksel değerlerin rafa kaldırılıp yerine yenilerin konulmasından kaynaklanan bu çatışma günümüze kadar birçok alanın ilgilendiği temel sorunlardan biri olur. Eğitimden psikolojiye ve edebiyata kadar daha birçok alanda bu konuyla ilgili çalışmalar yapılır ve bu konuyu ele alan eserler verilir. Tanzimat edebiyatı ile beraber eski- yeni çatışması birçok esere konu olur. Kimi zaman Doğu-Batı sorunsalı kimi zaman da kuşak çatışması şeklinde işlenir.

Hüseyin Su, öykülerinde hayatı sorgulayan, anlamlandırmaya çalışan gençler kendileriyle ve çoğu zaman çevreleriyle sürekli bir uyumsuzluk, iletişimsizlik ve çatışma içindedir. Kimi zaman aile ile kimi zaman toplumla uyumsuzluk içinde olan gençler sürekli bir arayış ve kendi bildiklerini okuma hâli içindedir. Bu süreç içerisinde geleneği temsil eden ebeveyneler her zaman sabırlı, şefkatli, şükretmeyi bilen ve kutsal değerler etrafında yaşamını biçimlendirirken, gençler ise daha çok zamanın rüzgârına kapılıp oradan oraya savrulur ve zarar gördükten sonra dururlar.

Gelenek olmadan geleceğin kurulamayacağını çoğu yerde dile getiren Hüseyin Su, bu öykülerinde de her zaman büyükleri yani anne babayı haklı çıkarmak suretiyle geçmişe kulak verilmesi gerektiği noktasında gençleri öyküleriyle uyarır. Öykülerin

sonunda gençler hatalarının farkına varır, kimi zaman bedeller de öder ve en sonunda büyüklerinin durduğu noktaya gelirler. Hüseyin Su'nun eserlerinde kuşak çatışması yaşam tarzından tutun da düşünce dünyasına kadar geniş bir yelpazede kendini gösterir.

“Gülşefdeli Yemeni” adlı öyküde anlatıcı konumunda olan gencin nişanlısı ile hala arasında bir çatışma yaşanır. Hala, geleneğin temsilcisi konumundayken, gencin nişanlısı olan genç kız ise yeniyi, çağdaşlaşmayı temsil eder. Hatta kuşak çatışması bu öykünün odak noktasını oluşturur. Öykünün başkişisi konumunda bulunan Hala, sevdiğine kavuşamayan, aşk kırgını bir kadındır. Nişanlısını sadece bir kez gören Hala, onu askere uğurlar ve bir daha da onu göremez. Sevdiği askerdeyken yakalandığı inceağrıdan hayatını kaybeder. O günden sonra Halakız aşkına bütün sadakatiyle bağlı kalır ve onun anısını daima yüreğinde yaşatmaya devam eder. Hala; geçmişine, belleğine, anılarına önem veren, onlara sadık olan ve onları sürekli yaşatan bir kişiliğe sahiptir. Halının sandığı adeta onun geçmişi, onun belleğiydi. O sandıkta geçmişe ait türlü türlü eşyalar vardı:

“Kapının ardındaki sandığı bizim için mucizeler dükkânıydı. Ablalarımınla birlikte halama sandığını sık sık açtırır, bohçalarını çözdürür, her bir eşyasını yıllardır bizlerin kısmeti diye sakladığı, çoğunun adını halamdan ve ablalarımın duyduğum örtüleri, işlengileri, oyaları, pullu tülbentleri, nişanlısından kalan kehribar tespihi, kat kat örtüler içinde sakladığı sararıp solmuş, köşeleri kırılmış, kıvrılmış fotoğrafları, taşlı yüzüğü, kolyeleri, fotoğrafsız boş, sırmalı çerçeveyi, elden ele dolaştırır, kokularını içimize çeker, gizemli bir saygıyla hala verirdik.” (GY, 2015: 12)

Geleneğin sözcüsü konumunda olan Hala, geçmişin bayrağını ileriye taşımak kendisinden sonra gelenlere bu bayrağı vermek için mücadele ederken yeniyi temsil eden gencin nişanlısı olan genç kız, halayı pek sevmez ve ondan hoşlanmaz. Halaya sürekli tepeden bakar, onu *işçimen*, *hamarat* ve *evde kalmış yaşlı bir kadın* olarak tanımlar. (GY, 2015: 19) Hala'nın yıllar boyunca koruduğu ve içindekilere gözü gibi baktığı bir sandığı vardır. Sandıktakilerin tümünün Hala için manevî bir değeri vardır. Zamanı geldiğinde de onları yeğenine vererek bu şekilde de geleneğin devam etmesini ister. Buna karşın bu sandıktakilerin hiçbirinin genç kız için bir anlamı yoktur. Genç kız bütün bunlara göz ucuyla, umarsızca bakar, kendisine uzatılan gülşefdeli yemenini beğenmez, küçük görür ve onları *zevksiz ve çok eski şeyler* (GY, 2015: 20) şeklinde değerlendirir. Öykü, yeniyi temsil eden genç kız aleyhine sonuçlanır. Anlatıcı olan genç adam parmağındaki nişan yüzüğünü çıkarır genç kıza uzatır. Halasından yana tavır takınan Genç, bu yolla yazarın da tavrını ortaya koyar.

Kuşak çatışmasının, anne-baba ile genç arasındaki uyumsuzluğun olduğu öykülerden biri “İbrişimden Yürek Bağları”dır. Babası ölen ve annesiyle tek başına yaşayan bir gencin, annesiyle yaşadığı uyumsuzluklar ve çatışmanın merkeze alındığı öyküde anlatıcı bir dış ses edasıyla gencin içinde bulunduğu ruhsal durumu gözler önüne serer. Genç, sadece annesiyle değil aynı zamanda toplumla da mesafeli bir pozisyonda duran, onlarla anlaşamayan bir görüntü çizer. Anne, çocuğunun bu durumuna üzülür, onu mutlu etmek için her türlü çabayı dener, sabır ve şefkatle onun değişmesini bekler:

“Mutfağa geçtiğinde anneni masada seni beklerken ve düşünceli buldun. Sandalyeni çekip üzerindeki minderi düzeltti. Yüzüne rahatlatıcı bir tebessüm yayıldı. Çaylarınıza doldurdu. Seni beklediği için annenin bu vakte kadar kahvaltı etmediğini görünce gözlerin oldu, yutkundun. Söyleyecek, gönlünü alacak bir sözcük bile bulamadın. Dilsizliğin ne denli zor bir şey olduğunu düşünüp bir kez daha herkese, her şeye kızdın. Senin aksine annen, her şeyi unutmuş görünüyordu o ân masada. Öğle de olsa, seninle kahvaltı yapıyordu ya bugün; ev şenlenmişti onun için işte. Oysa sen, bu denli küçük mutlulukları bile esirgiyordun ondan.” (GY, 2015: 48-49)

Annesiyle hiç konuşmayan, toplumdan kopuk yaşayan ve gittikçe yalnızlaşan genç, yavaş yavaş birtakım sorgulamalara girişir. Kendini tanımlamaya, gerçekleri görmeye çalışan gencin içinde bulunduğu psikolojik durumu, yine dış sesin yardımıyla ortaya konur:

“Annenin sesindeki, yüzündeki, gözlerindeki, davranışlarındaki, kucağındaki çağrının ardına düşmemek için harcadığın bunca çabanın tümüyle doğru olup olmadığından, önceleri, çok az da olsa kuşku duyduğun olurdu. Ama birkaç aydan bu yana, bu çağrılara karşı kayıtsız kalmaya çabalayışını daha çok sorgular oldun. Sözel güzelliklerin hayat karşısındaki tozpebeliğinin renk olmadığını, elinize verilen dümdüz, keskin okların yön göstermediğini açık seçik olmasa da anlamaman, bala sofa, nohut odayı ve orada akşam sabah dolaşır duran kadını ve onun çağrılarını fark etmeni sağladı.” (GY, 2015: 50)

Sokak boyunca yürüyen ve yürürken birtakım sorgulamalara giren gencin içinde bulunduğu durumun yanlış olduğunu, şimdiye kadar çıktığı yolun onu hiçbir yere götürmediğini dış ses açıklar: “... Demek hepsi, evet hepsi bir yanılgıydı. Hayatının uzun bir dönemini çalınmış kabul ettin yürürken. Kolundaki saat bunca yıl durmuş ve tek bir harekette, bir sıçramayla bu âna gelip çalışmaya başlamıştı. Demek saatler hep ilerlemiş ve biz geri kalmışız, oyalanmışız dedin.” (GY, 2015: 51-52)

Genç adamın özeleştirisi devam eder. Bunca yıl yaşadıklarının muhasebesini yapar ve neticede elinde bir şey kalmadığını görür: “Bunca yıl neyi yüceltiyordun peki? Koskoca bir boşluk açılmıştı önünde. Dönüp ardına baktığında bir arpa boyu yol gitmek buydu demek ki. Bu muydu yücelttiğin, övgüler dizdiğin, efsane gerçekliğiyle süsleyip

durduğun yürüyüş. Avucunu açtığına eriyip bitmiş bir edilgenlikten başka bir şey göremedin sonunda.” (GY, 2015: 53) Gencin kaybettiği, heba ettiği sadece yaşamı değildi. Aynı zamanda yalnız olduğunun ve etrafında kimse olmadığını yine kendini sorgularken, hayatının anlamını öğrenmeye çalışırken farkına varır. “Bütün bunları birileriyle konuşma isteği duyuyordun. Oysa yıllarca hiç kimse ile hiçbir şeyi konuşma isteği duymamıştın. Hep suçlayarak bakmak ve yaklaşmak, insanlara ihtiyacın olmadığı gibi bir sanıya kaptırmıştı seni. Böylesinin, insanlara ne bakmak, ne de yaklaşmak olduğunu gördün işte.” (GY, 2015: 53) Gencin yaşadığı bu huzursuzluk, hayattan kopuş ve yalnızlık hâli annesinin yardımıyla son bulur. Geçmişine dönerek, herkesin içinde ve herkes gibi yaşayarak, herkes gibi dertlenerek, herkes gibi sevinerek huzuru bulur:

“Annenin yüzündeki aydınlık, tülbindinin uçlarından taşan ak saçlarındaki ışıltı, akşam sabah dudaklarındaki mırıltı, bardaklarınıza düşen güneş, yüreğindeki kopan ibrişimin uçlarına sahici ilmekler atıyor, sönen yıldızları bir bir tutuşturuyordu şimdi içinde. Annenin tespihini kolye yapıp boynuna asabilirdin yine. O namaza durduğunda önünde yatıp yuvarlanabilirdin, seccadesini toplayabilirdin. Babanın resmini getirip bilmiş sorularınla onu ağlatarak sonra da boynuna dolanıp avutabilirdin. Yaptığı işi, pişirdiği yemeği beğenmeyerek, yaramazlıklar yaparak, dağıttığını toplamayarak da onu mutluluğa boğabilirdin. Onunla az biraz karşı karşıya oturarak, iki çift bir tek laf ederek dünyasını ışığa boğup, zamanını genişletebilir, yüreğini ferahlatabilirdin.” (GY, 2015: 56-57)

Yukarıdaki sözlerden de anlaşılacağı üzere dış ses, huzurun ve mutluluğun kaynağını, psikolojik ikilemden ve o yapay buhrandan kurtulmanın adresini anneye ve çocukluk dönemine dönüş olarak gösterir. Hüseyin Su'nun öykülerinde hata yapan gençler bir süre sonra anne babalarının yardımıyla yanlış yoldan veya verdikleri yanlış kararlardan döner ve huzura kavuşurlar. Bir anlamda kuşak çatışması diğer öykülerde olduğu gibi bu öyküde de her zaman büyüklerin yani geleneğin lehine sonuçlandırılır. Bir anlamda yazarın dünya görüşü eserlerin kurgulanmasında belirleyici bir rol üstlenir.

Kuşak çatışmasının merkeze alındığı bir diğer öykü, “Suya Vuran Kırılğan Sûret” tir. Gençlerin hata yapmaya müsait olduğu dönem olan ergenlik dönemindeki bir genç kızın, anne ve babası ile yaşadığı uyumsuzluk, çatışma hâlinin merkeze alındığı öyküde bu dönemin hatasız ya da daha az hata ile atlatılması için büyüklerin sözünün dinlenmesi gerektiği tezi işlenir.

Gelgitler yaşayan, psikolojik anlamda huzursuz olan ve ruhsal çatışma yaşayan genç kıza annesi şefkat ve sabır göstererek kızının bu kritik dönemi atlatmasına yardımcı olur. Sabırlı ve şefkatli bir anne ile pek de otoriter olmayan bir babaya sahip olan genç kız, annesinin bu sabır ve şefkat ile sürekli sevgi gösteren hâli karşısında daha

da sinirlenir ve huysuzlanır: “İsteklerini, uyarılarını, hatta azarlamalarını kadife bir sargı ile söyleyip, sonunda da ‘güzel kızım’ı eklemes mi, öfke değirmenimin suyu kesilirdi birden. Kesilirdi ama benim zayıf yanımı nasıl da yakalamış olduğunu düşündükçe öfke değirmenimin taşları boşuna döner dururdu. Annem kolayımı buldu benim, diye düşünürdüm.” (GY, 2015: 64)

Bir anlamda eski ve yeninin çatışması şeklinde görülen kuşak çatışmasında eskiden yana tavır takınan anlatıcı, modern birtakım pedagojik unsurların gençlere çok da fayda sağlamadığını öykü kişisi genç kızın anlatımıyla verir:

“On sekiz yaşındayım. Benim yaşındaki gençlerin psikolojisine yönelik onlarca kitap okudum. Doğrusu hiçbir yararını gördüğümü söyleyemem. Bu kitaplarda annem, babam ve çevremde tanıdığım insanlardan hiçbirisi yoktu. Roman kahramanları, o kitapların yazarlarından daha sıcak, daha bilge ve daha hayata denk düşen şeyler söylüyorlardı. En önemlisi de yaşıyorlardı. Annem, babam var, ben vardım. Ötekiler hep yaşamasız bilgileri sayıp döküyorlardı. Şu test kitaplarından çok da farklı değillerdi hani.” (GY, 2015: 65)

Genç kız bununla birlikte kendisini de sorgulamaya başlar. Annesini, babasını ve yaptıklarını düşünür. Onlara haksızlık ettiğini, onların kendisi için nasıl çırpındığını ve ayakları yere basan nasıl sağlam bir birey yetiştirdiğinin ayırımına varır. Daha çok anne ve kız arasında yaşanan bu çatışmanın galibi yine anne olur. Genç kız, geçmişe, anne babasının öğütlerine sarılmak suretiyle huzuru bulur ve bir daha onlara karşı gelmeyeceğinin sözünü kendine verir.

“Kendimi uyardım. Tafra yapmayacaktım annemle babama. Bu akşam ve bundan sonra, hiçbir zaman, hiçbir ânın tadını kaçırmayacak, bu türbenin havasını bozmayacaktım. Oturup kalkarken, yerken, içerken hiçbir davranışlarını batıcı bulmayacak ve sinirlenmeyecektim. Uyarılarından alınmayacaktım. Annemin güzel babamın uysal kızı olacaktım.” (GY, 2015: 76) sözleriyle anlatıcı, gençlerin hata yapmamaları için izlemesi gereken yola vurgu yapar, aynı zamanda anne ve babanın sözünün dinlenmesinin beraberinde huzuru ve mutluluğu getireceğini ifade eder. Bu bağlamda geleneğin temsilcisi olan büyüklerin sözünü dinleme noktasına dikkat çeker.

“Yüzündeki Deniz Duruluğu” adlı öyküde kuşak çatışması ele alınır. Bu öyküde de tıpkı bir önceki öykü olan “Suya Vuran Kırılğan Sûret” adlı öyküde olduğu gibi daha çok anne-kız çatışması üzerinde durulur. Annesiyle yaşayan genç kız, şımarık bir yapıya

sahiptir. Annesinin sabırlı ve şefkatli tavırlarına rağmen bildiğini okuyan, annesinin öğütlerini dinlemeyen, burnunun dikine giden biridir. Bu duruma her ne kadar annesi üzülse de kız değişmek ya da annesinin gösterdiği yoldan ilerlemek için hiçbir çaba sarf etmez; aksine tam zıttı yoldan ilerleme noktasında kararlı bir duruş sergiler. Annesiyle konuşmaz, ona dertlerini açmaz, gurur yaptığı için ona bir şey danışmaz hatta anne demek bile genç kıza ağır gelir. Bütün bunlar ise anneyi içten içe üzer, onu derinden sarsar:

“Kendi kendine koyuldu durdu. Azardan almadı. Sevgiyle dolmadı bir türlü. Hiç bükülmedi, bükemedik onu. İçine güldü, içine ağladı. Bir anne olarak sevincine de üzüntüsüne de katılamadım. Derdine ortak olamadım. Acınacak evlât değil, diyesim geliyor ama diyemiyorum işte. İt yesin, ana ciğeri. Onun kendine ettiklerini, kendi elinden, inadı yüzünden neler çektiklerini gördükçe en ince eleklerden elendim. Anne dese, içini dökse, kendisi de kurtulacaktı azaptan ben de. Hiçbir zaman yapmadı, bundan böyle de yapmaz.” (GY, 2015: 79-80)

Genç kız, annesinin nasihatlerini dinlemez. Annesinin istememesine rağmen iş aramaya başlar ve çalışır. Daha sonra ayrı eve çıkan genç kız annesinin onaylamadığı, istemediği biriyle evlenir. Bu evlilik bir yıl bile sürmez. Genç kız kocasından boşanır ve tekrar annesine geri döner. Yaptığı hatalarının farkına yavaş yavaş varan genç kız, hayatla yüzleşir, uysallaşır ve annesinin istediği gibi bir genç kız olma yoluna girer: “Hani o çırpınan çocuk vardı ya, o gitti ve yerine ağırbaşlı, hanım hanımcık, olgun bir kadın geldi bana can yoldaşı olarak. Yolumuz düze düştü.” (GY, 2015: 91)

Genç kız annesinin sözünü dinlememekle, burnunun dikine gitmekle yaptığı hatanın bedelini yanlış bir evlilik yapmakla öder ve yaralanır. Yıllarca annesinin duygularını, hissettiklerini anlamayan ve onunla empati kuramayan genç kız, kendisi de bir anne olduğunda annesini anlamaya başlar. Genç kızın yaptığı hataları bu şekilde ortaya koyan yazar, diğer yandan da çocukların yetiştirilme tarzı noktasında bir eleştiri getirir. Bu eleştiri yine bir özeleştiri şeklinde anneye söylettirir:

“Ana baba olarak biz düşlerimiz, düşüncelerimiz, doğrularımızla onu biçimlendiremedik, istediğimiz ve özlediğimiz gibi eğip bükemedik. Yalnızca ona sunduk. Uzaktan uzaktan gösterdik. Babası hep böyle isterdi, öylesinin doğru olduğuna inanırdı. O, nasıl olduysa oldu, sunduklarımızın çoğuna gönül indirmedim, belki öyle göründü önce gururundan, sonra da huy edindi bunu. O uzaklıktaki yalnızlığına alıştı, gerekçelendirdi ve yalnızlığına sarınıp bize ihtiyaç duymadı giderek.” (GY, 2015: 88)

“Damarlarda Kan Gibi” adlı öyküde idealist olan bir gencin anne, baba ve toplum ile olan çatışması ele alınır. Toplumdan kopuk yaşayan, anne babası ile anlaşamayan bir gencin yaşadığı psikolojik sürecin anlatıldığı öyküde genç, herkes gibi

olmamak için mücadele eder. Bir yandan anne babası gencin içinde bulunduğu bu duruma üzüldürken diğer yandan da genci eleştirir:

“Bugünler için mi büyüttük seni? Bunca zaman arkana gözetledik. Tek umudumuz, tek dayanağımız bildik. Kendisini de, bizi de kurtarsın diye yemedik yedirdik, içmedik içirdik, giymedik giydirdik. Kafandakilerden başka her şeyi, herkesi, gözünün içine bakan bizi, bu iki koca insanı bile göremez, düşünemez oldun. Yerimizi yurdumuzu bıraktık, arkana düşüp seninle birlikte dolaştık durduk. Okusun da adam olsun dedik... Biri bırakır öteki alırdı. Bilememişiz, bilememişiz, yanlış yapmışız derdi. Bu yola girenlerin hep böyle olduklarını, bozulduklarını az mı gördük konu komşuda.” (AÜ, 2015: 114)

Genç, sadece anne babası ile değil toplumla da bir iletişimsizlik hâlinindedir. Toplumun durumundan hoşnut olmayan genç; onları uyandırma, uyarma çabası içindedir. Ancak toplum bu değişime direnç gösterir:

“Konuştu, konuştu, konuştu! Nasıl bu kadar konuşkan olduğuna kendisi de şaşıtı. Kitaptan, yastan, önündeki ince yazılardan konuştu. Yetmedi onlara da okudu. Anlamadıklarını düşündüğü yerde açıklamaya çalıştı. Arada soğuyan çayıyla boğazını ıslatarak konuştu. Karşısındakilerin, dördünün birden küçük dilleri görünürcesine esnediklerini görünce tüyleri diken diken oldu. İçlerinden biri kaşınarak: ‘Gençsin daha, oturaklaşırsın yaşın ilerledikçe.’ dedi mırıldanarak.” (AÜ, 2015: 118)

Bu öykü Hüseyin Su’nun *Edebiyat* eylemine katıldığı yıllarda kaleme alınan bir öykü olduğundan burada görülen kuşak çatışmasını diğer öykülerde ele alınan kuşak çatışmalarından farklı bir şekilde değerlendirmek mümkündür. Bu öykü, *Edebiyat* eylemine katılan ve bu eylemin ilkelerini topluma anlatmaya çalışan idealist bir tipin ailesiyle, toplumla yaşadığı uyumsuzluk, toplumun değişime karşı gösterdiği direnç şeklinde okunabilir.

Sonuç olarak öykülerde kuşak çatışması kimi yerlerde eski ile yeninin ya da gelenek ile modernizmin çatışması, kimi yerlerde psikolojik bir süreç, kimi yerlerde de düşünsel bir çatışma olarak ele alınır. Gelenek ile modernizmin çatışmasında gelenek, yaşlı öykü kişileri aracılığıyla temsil edilir. Bu kişiler geleneğin devamını sağlayan ve onu geleceğe aktaran kişiler olarak ön plana çıkarken karşılıklarına gelenekten habersiz yetişen gençler oturtulur. Bu çatışmanın galibi geleneği temsil eden öykü kişileri olur. Eski ile yeninin çatışması dışında genç-ebeveyn çatışması da bir diğer kuşak çatışması örneğidir. Bir arayış içinde olan ve başına buyruk bir şekilde yaşayan gençler, anne babanın sınırsız hoşgörüsü, şefkat, sabır ve sevgileri sayesinde zarar görmeden dururlar.

3.3.3.6. Aşk

Hüseyin Su'nun öykülerinde görülen bireysel muhtevaların en önemlisi “aşk” tır. Geçmişten günümüze kadar birçok edebî metnin konusunu oluşturan aşk, tasavvuftan edebiyata kadar geniş bir yelpazede ele alınır. Kimi zaman ilahî aşk, kimi zaman sevgiliye duyulan aşk, kimi zaman vatan aşkı gibi daha birçok şekilde işlenen bir tema olan aşk; Arapça kökenli *ışk* kelimesinden türer. *İşk* kelimesi, Arapçada sarmaşık anlamına gelir. Buna paralel olarak *Geleneğin İzinde* adlı eserde aşk ile ilgili: “Sarmaşık anlamına gelen ve ‘ışk’ kelimesinden alınan aşk, muhabbettin seveni kavraması, bütün vücûduna yayılması, âdeta onu sarmaşık dalları gibi sarmış olmasıdır. İnsanı her durum ve hâliyle Hakk’a götüren bir yoldur aşk. Olgun insan olma yollarından biri aşk yoludur ve bu en kestirme yol sayılmaktadır.” (Yıldız, 2013: 486) ifadeleri kullanılır. Aşk, Türkçe sözlükte ise aşırı sevgi ve bağlılık duygusu, sevi anlamlarına gelir. (Türkçe Sözlük, 2011: 157)

Hüseyin Su, öykü kitapları ile aynı adı taşıyan *Ana Üşümesi* ve *Gülşefdeli Yemeni* adlı öykülerinde çok az da olsa satır aralarında aşka yer verir. Ancak üçüncü öykü kitabı olan *Aşkın Hâlleri*'nde ise öykülerin tamamında aşktan bahseder. Bu öykülerde; aşkın farklı hâllerini, kadın-erkek ilişkilerini, aşkın bireylerde yarattığı psikolojik durumları, tek taraflı aşklar gibi temel izlekleri kadın ya da erkekten yana tavır takınmadan objektif bir bakış açısıyla ele alır. Bu öykülerde aşklar genellikle ayrılığa ayarlanan aşklardır. Çünkü Hüseyin Su'ya göre vuslat hiçbir zaman olmamıştır ve olamayacaktır:

“Vuslat yok. Vuslat hiçbir zaman olmayacak. Bugüne dek de vuslat hiç olmamış zaten. Vuslat dediğimiz, daha doğrusu vuslat olarak umduğumuz, mükemmellik değil mi? Her şey mükemmel olduğunda yazıya, insanî çabaya gerek kalmayacak. Bu mümkün değil. ‘Beşerdir, şaşar.’ diye bir söz vardır. Bu sözün Âdemoğlunun serüvenini, çabasını, oluşunu özetlediğini düşünüyorum. Bulup kaybederek, çoğu zaman da bulamayarak ama her zaman bulmak için çabalayarak yaşamak. Ulaştığımız hiçbir şeyle yetinmeyiz, hiçbir hâle razı olmayız. Vuslat gözümüzde ve gönlümüzde taşıdığımız bir serap. Bu serap bir zaman gerçek olsa, vuslat vaki olsa, sanırım onunla, yani vuslatla da yetinmeyiz. *Aşkın Hâlleri*'ndeki ‘ayrılığa ve hüzne yazgılı’ hâllerin hepsi de bundan ibaret işte.” (Su, 2005: 288)

Aşk hâlinin insanlık tarihi kadar hatta ilk insan kadar eski ve en son doğum kadar yeni sayılabileceğini dile getiren Hüseyin Su, aşk duygusunun fitrî bir özellik sayar ve bu iksirin insanoğlunun mayasında var olduğunu ifade ettikten sonra aşk ile ilgili şu değerlendirmelerde bulunur:

“Aşk insanın, imkânsızlığa tutkusu, imkânsızın ardından koşma hırsıdır. Bir alanda incelmeydir, bir başka anlamda da beşerîliğe meyli, yani gönül indirme hâlidir. Aşkın yüzü şehvete döndüğünde düşüş; güzelliğe, saflığa döndüğünde, ruhsal arayışa geçtiğinde incelmeye başlar. Her iki durumda da aşk, âşık farkında olsun ya da olmasın, onu dünyayı dolduran kalabalığın içinden çıkartıp uzaklaştırır. Ne aradığını bilmeden bir sırrın ardına düşürür.” (Su, 2005: 288)

Hüseyin Su'nun *Aşkın Hâlleri* adlı öykü kitabında aşk farklı boyutlarda ele alınıp işlenir. Onun âşıkları sürekli başarısızdır. Bir anlamda bu kişiler, vuslata yazgılı kişilerden oluşur. Cinselliğin hiçbir şekilde olmadığı bu öykülerde aynı zamanda kadın ya da erkek ötekileştirilmez; anlatıcı bir kameraman titizliği ve objektifliği ile her iki tarafı da büyük bir dikkatle okuyucuya sunar. Yazar, özellikle âşıkların iç dünyalarına yaptığı bu yolculuklarda aşkın bireyde yarattığı türlü ruhsal durumları ortaya koyar. Bu durumları ortaya koyarken ne kadından ne de erkekten yana herhangi bir tavır sergilemez ve yorum yapmaz. Kadınlar tarafından kuşatılan erkekler, aşk dediğimiz bu savaşta her zaman mağlup bir şekilde ayrılırlar. Hüseyin Su'ya göre erkek her zaman zayıf kadın ise güçlüdür; dolayısıyla sevdiği kadına güç geçirebilen ya da ona denk gelen bir erkek yoktur. (Su, 2005: 52)

“Berî Dön Güzeli de Yüzün Göreyim” adlı öyküde hovardalıklarıyla ün salmış Ali Amca'nın aşkları anlatılır. Hovardalıklarıyla ünlenen Ali Amca mahallenin diline düşen ve maceraları herkes tarafından anlatılan biridir. İlk evliliğini otuzlu yaşlarda Nurhanım yenge ile yapan Ali Amca'nın hovardalıkları devam eder. Yirmili yaşlarında ve çok efendi bir kız olan Nurhanım yenge, Ali Amca'nın hovardalıklarına sabreder, mahallelinin Ali Amca hakkında söylediklerine kulak tıkamaya çalışır. Ancak zamanla Nurhanım yenge, Ali Amca'nın bu hovardalıklarına artık dayanamaz:

“Sonunda incindiği yerden kırılmış. Bir akşam annesiyle babası oturmaya gelir gibi çıkıp gelmişler. Her zamanki gibi yemişler içmişler, kendisi mutfağa gidip geldikçe konuşup bir karara varmışlar... Annesiyle babasının ardına düşüp, kaynanasının ve kayınpederinin ellerini öperek, geceye karışıp giderken çok mu kararlıydı acaba?” (AH, 2014: 17-18) Bu gidiş, Ali Amca'yı çok etkilemez çünkü rüzgârgülü gibi bir yüreği olan Ali Amca çok geçmeden bir başka aşka yelken açar. Âşık olduğu ve uğruna Nurhanım yengeni terk ettiği kişi ise Kadillak Selda'dır. Kadillak Selda'nın namı bütün mahalleye yayılır. Dillere destan güzelliği ise herkes tarafından konuşulur:

“Ali Amca'yla yaşıtı. Kendisini seven konu komşuyla bile senli benli olmayışını güngörmüşlüğüne borçluymuştu sanırım. Hep güleçti ama konuşkan değildi, hatta suskun bile sayılırdı. Annem haklıydı ne giyse yakışıyordu işte. Boşuna

dememişlerdi, güzele ne giyse yakışır diye. Yalnızca güzelliği değildi Ali amca'yı avucunun içine alışının nedeni. Bunu fark ettiğimde çocuk değildim artık. Beni yumuşa da göndermiyordu ne yazık ki. Her kadında olmayan bir bağla bağlamıştı kocasını kendisine. Size baktığında, gözleri kaynar gelirdi üstünüze üstünüze. Geniş ve düz alınının hemen üstünden başlayan gür, kızıl saçları, çenesinin altından öylesine bağladığı başörtüsünün çevresinden bir ot yığını gibi taşar, omuzlarına ve sırtına yığılırdı. Beyaz geniş yanakları allanır dururdu her zaman.” (AH, 2014: 20-21)

Bu güzelliğe rağmen rüzgârgülü gibi olan, sağı solu belli olmayan Ali Amca (AH, 2014:24) bir başka güzele gönlünü kaptırır. Ali Amca bir gün parkta yürürken karşılaştığı bir kadına âşık olur. İlk etapta yüzünü göremediği kadını ısrarla takip eder ve yüzünü görmek ister. Türlü uğraşlar sonucu Ali Amca, yüzünü göstermesi için kadını ikna eder:

“Dayanamadım, birkaç adım daha yaklaşıp ardından yalvarırcasına seslendim; ‘Bacım, Allah rızası için dön de bir kez bakayım!’ dedim. Bütün masûmiyetimi sesimden anlasın istiyordum. Ali amcanın hâlini sen orada görmeliydin... Göz göze geldik. İki adım arayla karşı karşıyaydık işte. Omuzlarından aşağısını görmedim dersem inan bana. Saçları yine yaylandı omuzlarında, aktı ve duruldu. İpince bir yüz. Çenesini, ağzını ve burnunu yok say sen. Gözleri, Firavun’u askerleriyle birlikte yutacak kadar derin.” (AH, 2014: 27-28)

Bu görüş, bu karşılaşma Kadillak Selda ile Ali Amca arasındaki aşkın da sonu olur. Kadillak Selda, Ali Amca’nın bir başka güzele tutulduğunun farkına varır ve Ali Amca’yı terk eder: “Daha ertesi gün, o yüzün o gözlerin, kendisinin yüzünü gölgelediğini anladı Selda yengen. Hiçbir şey konuşmadık. Üçüncü gün de çekip gitti.” (AH, 2014: 28) Ali Amca bu gidişten hiç etkilenmez. Çünkü tıpkı Nurhanım yengenin gidişi gibi Kadillak Selda’nın gidişini ona unutturan bir “aşk”a tutulur. O kadının gözleri hâlâ gözlerinin önünde durur: “Ama o yüz ve o gözler hâlâ hiçbir yere gitmiyor, hiçbir yere...” (AH, 2014: 28)

Ali Amca, aşkın maddi tarafını değil, daha çok acı veren, ulaşılamayan tarafını sever. O, vuslata değil hicrana yazgıdır. Nurhanım yengeden Kadillak Selda için vazgeçer. Güzelliği dillere destan Kadillak Selda’dan da ne olduğunu bilmediği ve yüzünü bir kez görüp sadece gözlerinden etkilendiği biri için vazgeçer. Sonuç olarak Ali Amca aşk ile aşklananlardandır. Kaderine razıdır. Kaybetmeye alışkındır. Çünkü Ali Amca, ulaşılması güç bir aşka taliptir.

“Yiğidim Ya Ona Gücüm Yetmiyor” adlı öyküde, platonik bir aşk merkeze alınır. Gözlemci bakış açısı ile anlatılan öyküde, öykü kişisi Hasan’ın tutulduğu platonik aşk, okul arkadaşı ve aynı zamanda anlatıcı olan kişi aracılığıyla okura sunulur. Hasan, üniversite öğrencisidir. Derslerini bir kenara bırakan, okulunun sekizinci yılında olan

Hasan, karşılıksız bir aşka tutulur. Dul bir memureye âşık olan Hasan, bu kadın yüzünden her şeyi bırakır, bir anlamda her şeyden vazgeçer. Hasan'ın âşık olduğu kadın anlatıcı tarafından tasvir edilir: “Hiç de güzel bulmazdım fotoğraftaki kadını. Alttan bastırılmış yanaklarının arasına âdeta gömülmüş gibi duran çenesi, silik yüzüyle fark edilmesi bile mümkün olmayan bu kadın Hasan'a kız arkadaşını, çevresini, okulunu hatta hayatı bile unutturmuştu.” (AH, 2014:3 8-39) Hasan, hayatının merkezine bu kadına duyduğu aşkı alarak yaşamaya başlar, karşılıksız olduğunu bilmesine rağmen bundan zevk duyar ve Fuzûlîvari bir aşkın pençesine düşmek onu mutlu eder. Adeta bir *ibadet hazzı* (AH, 2014: 40) ile yaşadığı bu aşkla sarhoş olur. Hasan'a göre aşk, iki kişinin tutuşturduğu bir ateşte sadece 'ben'in yanmasıdır. (AH, 2014: 35) Hasan'ın peşinden gittiği şey, kadından çok kadına duyduğu aşkın kendisinde yarattığı duygudur. Bir anlamda Hasan, aşka âşık olur:

“Onun dikkatini ufuklarda dolaştıran sülün'ün hangi iklimden, onun kâlbini delik deşik eden şehlâ bakışların hangi derinliklerden geldiğini göremiyor muydum? Sanırım öyleydi. O bunun için mi acılara karşı korunaksızdı? Bunun için mi iki de bir; ‘Sen hiç kalbini bir taş gibi göğsüne bağlayıp da kendini suya salıverdiniz mi?’ Onun, kendi deyişiyle, düşerek aradığı da uçurumun en dibindeki ‘yok kadın’ değil miydi? Dipte en dipte...” (AH, 2014: 43-44)

Hasan'ın âşık olduğu kadın bir başka adamla evlenir. Hasan ise okulunu bitirmeden memleketinin yolunu tutar. Her şeyi geride bırakır ve kadına ait elindeki fotoğrafı da kitapların arasına koyar ve kolilere yerleştirir. Aşk ateşiyle pişen, olgunlaşan Hasan her ne kadar kaybetmiş görünse de aslında kazançlı çıkar:

“Ertesi gün eşyalarını birlikte topladık. Kendisi küçük bir valiz hazırladı. Giysilerini ve üç beş tane de kitap aldı. Kitaplarını bana, eşyalarını da alt sınıflardan birkaç öğrenci çağırarak onlara verdi. En son o fotoğrafı da bir kitabın arasına koyarak bana verdiği kitap kolilerinden birinin içine yerleştirdi. O gün akşamüzeri memleketine döndü. Nasıl olsa kazancı kâlbindeydi.” (AH, 2014: 47)

Öyküde aşkın platonik boyutu öne çıkarılır. Öykü kişisi Hasan'a hayatı unutturan, dünyanın bütün zevklerini bir kenara koydurtan kadın değil, kadını bahane ederek tatmaya çalıştığı aşktır. Aşk ile ilgili felsefik düşünceleri olan Hasan, aşkın maddî boyutunu aşip manevî boyutuna ulaşır. Vuslattan çok hicrana talip olan Hasan, bu bağlamda zihninde yarattığı kadın tasavvurunun peşine düşer. Bu aslında “yok aşkın” bir tarifidir. Bir anlamda imkansız bir aşk yaşayan pervanenin etrafında dönen kelebeğin kendini ışığa, ateşe atması gibi kendini bu aşkın ateşine bırakan Hasan bilerek ve isteyerek “yok kadın”ın peşine düşer.

“Gömleği Yırtık Kırmızı Gül”de aşkına sadık kalan bir babaannenin dramı üzerinde durulur. Öyküde, tam anlamıyla aşk kırğını bir babaanne profili çizilir.

İlk başlarda oğlu ve geliniyle yaşayan babaanne, oğlu ve gelini arasında yaşanan şiddetli geçimsizlik yüzünden üç torunu ile birlikte yapayalnız kalır. Bir anlamda oğlu ile gelininin ayrılmalarına engel olamaz ve yuvaları dağılır. Babaanne torunlarına iyi bir şekilde bakar ve onlara anne-baba yokluğunu hissettirmez. Üç kız torununu da gelin eden babaannenin öyküsü hem anlatıcı hem de babaannenin torunu konumunda olan genç kız tarafından anlatılır. Babaanne genç kız iken büyük bir aşkla şimdiki kocasına tutulur. Harman yerinde ilk kez orada delikanlı tarafından öpülür ve bu öpmenin yarattığı duyguyu ömrü boyunca kutsal bir şeymiş gibi saklar ve bu olayı torunlarına her defasında *muskanın muşambasının katlarını açar gibi* (AH, 2014: 54) saygı ve hürmetle anlatır.

Okur, öyküde iç içe geçmiş üç olayla karşı karşıyadır. Bu üç olay aynı zamanda farklı kuşakların üç aşkının da bir karşılaştırmasıdır. Dede ile babaannenin aşkı, oğul ile gelinin aşkı ve torun ile damadın aşkı olmak üzere birbiri içine geçmiş bu aşk üzerinden birtakım değerlendirmeler yapılır. Sadakat, saygı ve sevgi kavramları üzerinden çağın aşkları sorguya çekilir:

“Bizlerin neden babaannem ve onun yaşındaki kadınlar gibi, sevdiklerimizi ve o günleri hatırlayınca kâlbimiz kabarmıyor? Neden inşirah bulmuyoruz bir türlü? Tersine daralıyoruz. Kafamızda ve gönlümüzde sökün eden, depreşen anılarla, duygularla âdeta kâlbimiz kemiriliyor. Sevgiden de nefretten de aynı zararı görüyoruz. Siz hiç babaannem gibi kadınların bir erkeğe gönül verdikleri günü ve o erkeği hatırladıklarını, bir muskanın muşambasının katlarını açar gibi saygı ve incelikle o günlerden söz ettiklerini, sevmiş olmanın huzuruyla gözlerinin ışıltılı yandığını, alınlarını güvenle parladığını, yanaklarının hayâ ile kızardığını, ağızlarından bal aktığını görüp dinlediniz mi?” (AH, 2014: 69)

Anlatıcı konumunda olan torunu da kocasıyla anlaşmazlıklar yaşar. Kocasına âşık olan ve onu çok severek evlenen kadın, zamanla kocasını daralan bir çemberin içinde sıkıştırdığını ve kocasını gittikçe boğduğunu, yanına yerleşen babaannesini sayesinde görür: “Babaannemin söylediklerini dinleyip, onun yaşadıklarını düşündüğümde, sevgimin sevgi olup olmadığından kuşku duyardım. Tutkum bir çember gibi sürekli daralıyordu eşimin çevresinde. Bu çemberin içinde tutuyordum onu.” (AH, 2014: 62-63) Babaannesini, torununu baskıcı, bencil olmakla suçlar. Kocasına karşı davranışlarından dolayı onu eleştirir ve “Üstüne çıkıp tepindiğin yer yeşersin, üstelik orada gül bitsin istiyorsun sen.” (AH, 2014: 63) diyerek torununu biraz daha yumuşak

olması konusunda uyarır. Torununun sevgisini yanmış bir kâğıdın küllerine benzeten babaanne devamında “...her şey yanıncaya kadar, ondan sonra kırılıp ufalanıyor kâlbınız, yetmiyor, elinizi yüzünüzü isle boyuyorsunuz (AH, 2014: 63) eleştirisini yapar. Torun da kendi aşkı ile babaannesinin aşkını karşılaştırarak aradaki uçurumu görür: “Babaannemin emin, güvenli, doygun sevgisinin yanında benimki, ateş ile su arasındaki ince bir çizgi gibi bir şeydi.” (AH, 2014: 63)

Ömrünün sonuna kadar aşkına sadık kalan babaanne son nefesini verirken bile hiçbir zaman kocasına, ikinci evliliği yapmasına ve onu hasta yatağında terk etmesine rağmen, nefret duymaz ve onu daima sever. Aslında sevdiği kişi; şimdiki adamdan çok, onu harman yerinde ilk kez öpen ve aşkı için her türlü tehlikeyi göze alan delikanlıydı. Ölmeden önce son kez kocasını görmek için yanına çağırılan babaanne, kalkar; temiz bir şekilde giyinir ama kocasını görmeden gözlerini hayata yumar.

Geleneğin temsilcisi olan babaannenin aşkı üzerinden çağın aşklarının, insanî ilişkilerinin eleştirildiği öyküde aşkın fedakâr, saygı, sevgi ve sabır yönüne dikkat çekilir. Modernizmle birlikte değişen ve dönüşen toplumda birtakım değer yargıları da bundan nasibini alır. Özellikle insanî ilişkiler boyutunda, sevgi, fedakârlık, sadakat, güven gibi insanları bir arada tutan ve onları birbirine sıkı sıkıya bağlayan temel değerler göz ardı edilir ve insanların birbirine tahammül etmeleri zorlaşır. Bu bağlamda aile kurumunun en önemli iki ayağı olan anne ve baba arasındaki aşk, buna bağlı olarak gelişen saygı ve sevgi de değişen dünya düzenine ayak uydurur. “Aşk” ve saygı” denen kavramlar zamanla aşınır.

“Sen Gelmezsen Güvercinler Küser” adlı öyküde aşk kırgını kişilerin aşkları yerine birbirine sevgiyle bağlı olan karı-koca tasvir edilir. Diğer öykülerde öykü kişilerinin aşk noktasında başarısız oldukları, sürekli hicrana yazgılı oldukları görülür. Ancak bu öyküde bir ayrılıktan ziyade bir adamın eşine duyduğu tutkulu bir aşk ve özlem vardır. Diğer bir deyişle bu öyküde aşk ayrılıkla sonlanmaz. Öykü kişisi genç adam, hastanede yatar; karısı onu her gün düzenli olarak ziyaret etmesine rağmen bu ziyaretler, karısına bir ibadet hazzıyla bağlı olan adama yetersiz gelir. Adam, hasta yatağında karısını sürekli özler.

Olay, öykü kişisi olan genç adamın ağzından anlatılır. Genç adam kendini yalnız hisseder. Bu yalnızlığın hastaneden kaynaklanmadığını, gönlündeki karışıklığın, kafasındaki sessizliğin, odasındaki ıssızlığın karısından uzakta olmasından

kaynaklandığının farkına varır. Genç adamın karısı, her gün düzenli bir şekilde hastaneye uğrar, odayı toplar, eşyalarını yerleştirir, yemeğini yedirir, içirir ve ihtiyacı olan şeyleri bırakınca hastaneden ayrılır. İşte o zaman genç adam, içinde bir acı duyumsar. Karısının gidişi onu derinden sarsar: “Sonra da gideceksin. Ama çekip gitmeyeceksin. Senin gidişinin acısı, etkisi zaman içinde soğudukça kendini belli eden bir kırık acısı gibi durdukça dağılacak içime.” (AH, 2014: 74) Hasta yatağında bu duygular içinde olan adam karısını düşünür. Onu hayal eder. Karısıyla tanıştığı gün aklına gelir. Bir fırının önünde duran elleriyle iki yoksul çocuğa ekmek bölen karısı aklına gelir. Görür görmez ona nasıl âşık olduğunu, kalbinin gürül gürül bir sevgi ve şefkat çağlayanı gibi nasıl aktığını (AH, 2014: 82) hisseder. Mekân ve zamanla sınırlandırıl(a)mayan bir aşk yaşayan öykü kişisi genç adam, karısı gittikten sonra bile onu kalp gözüyle takip eder ve nereye giderse gitsin onu kalp gözüyle görür, hisseder. Bir anlamda *kalp ve göz bir noktada birleşiyor* (AH, 2014: 75) gibi olur.

Aşkını yoğun bir şekilde yaşayan genç adam için aşk, vuslattan öte hicrandır; acı çekmektir ve aşk ateşiyle pişmektir. Bir anlamda sevgilide kaybolmaktır: “Bizim aşkla, kadında ya da erkekte aradığımız huzur değil demek ki; bir tür ceza, bir avunma, bir arınma; en ince taraklardan geçme dürtüsü, hamurumuzu mayası; acı verdikçe sevdiğini, acı çektikçe sevildiğini sanması insanın, dalından düşüp yarılma... Buna benzer bir şey işte, her neyse...” (AH, 2014: 84) Hastane odasında yalnızlığıyla baş başa kalan genç adam, karısını düşündükçe ne kadar yalnız olduğunu hisseder: “İşte böyle. Akşamdan sabaha, sabaktan akşama dek burada oturup geçmişti gelecekti, diye düşünerek seni çoğaltıyorum, çoğaltıyorum sonra da gönlüm karışıyor, aklım şaşıyor.” (AH, 2014: 89) Genç adamın öykü boyunca yaşadığı aşk bir anlamda tasavvufi bir aşktır. Aşk ateşiyle pişen ve olgunlaşan genç adama göre aşk iki göğüste atıp duran tek kalptir (AH, 2014: 72) Bir anlamda sevgilide kaybolmaktır. Aşkın tek kişilik olduğunu söyleyen genç adam, aşkı tekleştirerek sevgilide eriyip gitme, yok olma hâlini ön plana çıkarır.

“Aşkî tek’illeştirerek sevgilide yok olma hâlini imlerken aslında tasavvuftaki karşılığıyla ‘fena’ halini gözler önüne serer. Mekânla daraltmaz, sınırsızlaştırır. Kutsal boyutunu genişletip gerçek Leyla makamına taşır. Böylece beden sınırlarını darmadağın eden bir aşkınlığın, görüş ‘sevgili eve varıncaya dek, yol boyunca onu gönül gözüyle takip edebilecek’ kadar genişleyiverir.” (Yılmaz, 2005: 97)

Sonuç olarak genç adam, diğer öykü kişileri gibi aşkın acı tarafına taliptir. Sevgilide yok olup gitmeyi, onda kaybolmayı aşk olarak tarif eden genç adama göre aşk, tek kişiliktir.

“Ayrılık Makamında Gönül Ezgisi” adlı öyküde dağılmakta olan bir aileyi kurtarmak için çırpınan ama bu noktada başarısız olan anlatıcının gözünden adam ve erkeğin yaşadığı psikolojik durum anlatılır. Aşk kırgını evli bir çiftin ele alındığı bu öyküde, daha çok kişilerin psikolojik tahlilleri ön plana çıkarılarak aşk noktasında yaşadıkları başarısızlıklar okuyucuya aktarılır. Devlet dairesinde memur olan öykü kişisi adam; sallantılı, kırılğan bir evlilik yaşar. Konuşmayan, sıradan, kendi içine kapanık olan bu adam, iş arkadaşı olan ve aynı zamanda anlatıcı konumunda bulunan kişinin dikkatini çeker: “Tanıştığımız günden beri, son birkaç aya kadar aramızdaki yakınlık, dostluk bir yana, iş arkadaşlığının sınırlarını bile aşmamıştı. Bununla birlikte tanıdıklarım arasında onun kadar beni yoran, kafamı ve gönlümü âdeta işgâl eden bir başka arkadaşım olmadı.” (AH, 2014: 93)

Her sabah aynı saatte işine gelir aynı saatte çıkar, kimseyle çok fazla iletişim kurmayan öykü başkışisi, aşk kırgını adam, sadece öğle aralarında yemek esnasında birkaç kelime eder; bunun dışında çok fazla konuşmaz. Bu durum iş arkadaşının aklına onun herkesten köşe bucak kaçan, sıkılğan biri olduğunu getirir. Ancak durum sanıldığı gibi aksine farklıdır. Öykü başkışisi ve aynı zamanda aşk kırgını adamın: “Her aşk koyun koyuna bir ayrılıkla birlikte büyümüş meğerse” (AH, 2014: 94) şeklindeki sözleri anlatıcının, adam hakkındaki fikrini tamamen değiştirir; silik, içine kapanık diye tahmin ettiği bu adamın aslında felsefi derinliği olan bir adam şeklinde düşünmesini sağlar. Bu sözlerden sonra anlatıcı konumunda olan adam, öykü başkışisi adamın hikâyesini merak etmeye başlar ve bu hikâyeyi öğrenmek için türlü girişimlerde bulunur. Kendince bu adamın aşk kırgını olduğunu, bu yüzden içine kapanık, herkesten köşe bucak kaçan biri olduğunu düşünür. Öykü kişisi adamın ağzından dökülen: “Aşk varsa ayrılık da mutlaka var. Aşk yoksa ayrılık niye olsun” (AH, 2014: 95) sözleri, adamın bir ayrılığın başlangıcında olduğunu ortaya koyar.

Evli ve bir çocuk babası olan öykü kişisi adam karısı ile geçinemez. Her ikisi de çok farklı karaktere sahip, olaylara farklı pencerelerden bakar, hayatı farklı bir şekilde yorumlarlar. Hem fiziksel hem de düşünsel anlamda âdeta iki zıt kişidirler: “Terazinin iki kefesinde, her nasılsa birbirini ateşleyen ve dengeleyen farklı mizaçta ve fizikte iki

insan varmış. Bunu o günlerde görememiştim.” (AH, 2014: 100) sözleriyle anlatıcı bu iki kişinin dünyalarının ne kadar farklı olduğunu gözler önüne serer. Her ne kadar farklı karakterlere sahip olsalar da anlatıcı, onların boşanmalarını gerektirecek bir durumun ortada olmadığını dile getirir. Bunun için mücadele eder. Ancak her iki taraf da ayrılma noktasında kararlıdır; sadece eyleme geçme noktasında biraz ağır davranırlar. Anlatıcı kimi zaman erkeğin iç dünyasına, düşüncelerine kimi zaman da kadının iç dünyasına, düşüncelerine kulak vererek hem erkeğin hem de kadının aşk hakkındaki fikirlerini okuyucuyla paylaşır. Anlatıcı bunu yaparken tarafsızlığını korur. Öykünün sonunda okur, anlatıcının çabalarının sonuçsuz kaldığını, kadın ile erkeğin gittikçe birbirinden uzaklaştıklarını, karı kocanın gönüllerinin *küsüverdiğini* (AH, 2014: 112) görür. “Birbirlerinin yüzlerine yaptıkları resimlerde, birbirlerini kaybediyorlardı. Onlara yaklaştıkça, kadın erkek birbirimizde aldanişımızın ve kayboluşumuzun serüvenini izlediğimi görüyor ve düşünüyordum.” (AH, 2014: 112)

Öykünün sonunda bir değerlendirme yapan anlatıcı, aşk kırgını adamın mutsuzluğunu kafasında yarattığı kadına ulaşamamasına bağlar. Anlatıcıya göre adamın peşine düştüğü aşk, kafasında idealize ettiği aşktır ki bunu bulmak da mümkün değildir:

“İstedüğümüz ve düşündüğümüz kadını, bütün kadınlardan birer parça alıp bir araya getirerek kuruyoruz kendimizde. Bunun için de ne yanımızda ne de karşımızda oluyor o kadın. Her zaman içimizde, hayal dünyamızda kalıyor. Onu bütünüyle tanıyabilecek kadar dokunamıyor, hiçbir kadını somut bir biçimde gözümüzle görüp elimizle tutamıyoruz. Kadına en çok yakın olduğumuz zaman bile hep bir şeyler eksik kalıyor bir yerlerde. Hoş bir yanılısama, güzel bir aldaniş gibi bir şey işte.” (AH, 2014: 112)

Öykü kişileri arasında kadınların erkeklere oranla daha çok ön plana çıkması Hüseyin Su'nun kadını ve kadın psikolojisini, öykülerinde işlediği izleklerin başat sorunsalı haline getirdiğinin göstergesi olarak okunabilir. Bu bağlamda “aşk” teması yazarın öykülerinde önemli bir yer tutar. Yazar, aşkın en doğal hâllerini tarafsız bir bakış açısıyla ele alır. Ne kadından ne de erkekten yana tavır alan yazar, bir kameraman tarafsızlığıyla hem kadının hem de erkeğin iç dünyalarına yaptığı ayrıntılı ve uzun yolculuklar neticesinde aşkı tarif etmeye çalışır. Onun aşkı, ben'den öte bir ben'in aşkıdır. Bir anlamda o aşk duygusunu mükemmelleştirerek aşkı ulaşılması zor bir menzile dönüştürür. Onun aşk öykülerinde vuslat yoktur, âşıkları her zaman hicrana yazgılıdır. Yazara göre İnsanoğlu asla mükemmele ulaşamaz bu yüzden hep bir arayış içinde olur. Dolayısıyla öykülerinde kâh kadınlar kâh erkekler hep bir arayış içindedir. Buldukları şeyin başta aşk olduğunu zannederler, sonra aşk olmadığını çok geçmeden anlarlar ve

aşkı bulmak adına yeni yolculuklara çıkarlar. Olağanüstü bir şekilde karakterize edilemeyen âşıklar en saf halleriyle öykü dünyasında yer alırlar. Aşkın çilesine talip olurlar, bir anlamda pervane ile şemin aşkını yaşarlar.

3.3.3.7. İdealizm

Geçmişten günümüze kadar toplumda, içinde bulunduğu durumdan hoşnut olmayan ve içinde bulunduğu şartları değiştirmeye çalışan, ideal olanı bulmak için mücadele eden bireyler vardır. Bunlar, daha güzelin, daha iyinin, daha mükemmelin hatta zaman zaman ütopyanın peşine düşerler. Bu çabaların kavramsal karşılığı idealizm olarak ifade edilebilir. İdealizm felsefeden edebiyata kadar birçok alanda kullanılan bir kavram olmakla beraber kullanıldığı alana göre farklı anlamlara karşılık gelir.

Bir amaca, bir ülküye, bir fikre sahip olma ve bunlar için mücadele etme olarak tanımlanabilecek idealizm, gündelik hayatta yüksek ahlâkî amaçlara bağlanma şeklinde tarif edilirken felsefî anlamda ise insanın gerçekliğe ya da deneyime ilişkin yorumunda ideal ya da tinsel olana öncelik veren, dünyaya ya da gerçekliğin özü itibarıyla tin olarak var olduğunu, soyutlama ve yasaların duyumsal şeylerden daha temel ve gerçek olduğu olarak açıklanabilir. (Cevizci, 2013: 829) Bu kavram kimi kaynaklarda düşüncecilik olarak da geçer. (Hançerlioğlu, 2012: 361).

Sanatta yahut edebiyatta ülkücülük olarak da tanımlanabilir. Bu bağlamda ülkücülük; düşünsel, törebilimsel ve sanatsal alanlarda düşünce ve davranışlarını bir ülküye göre düzenleyen kişinin durumu olarak açıklanabilir. (Hançerlioğlu, 2012: 361) Sanatta idealizm mükemmelin peşine düşmektir. Sanatçının amacı mükemmel olanı yaratmaktır. Doğada mükemmel olmadığı için sanatçı dışardaki gerçekliğe kendinden bir şeyler katarak onu yeniden işler ve mükemmele ulaşmaya çalışır. İşte sanattaki üretim böyle bir amacın tezahürüdür.

Hüseyin Su'nun öykülerindeki idealizm teması kaynağını *Edebiyat* ve onun öğretisinden alır. Bu bağlamda bu öykülerdeki idealizm temasına geçmeden önce Hem Hüseyin Su'nun idealizmine hem de onun felsefesini besleyen Nuri Pakdil ve Pakdil'in beslendiği gelenek olan yerlilik düşüncesine bakmanın faydalı olacağı kanaatindeyiz.

Edebiyat, önceki bölümlerde zikredildiği üzere Sebilürreşad'dan itibaren başlayan *Büyük Doğu*, *Hareket*, *Diriliş* ile devam eden, geleneksel değerleri, yerli ve milli kaynakları öneren, Doğu'yu önceleyen bir düşünce sisteminin halkalarındandır. Bu

bağlamda *Edebiyat*'ın gayesi, yerli bir edebiyat ortamı oluşturmak ve bu ortam sayesinde kendi kültürüne yabancılaşan toplumu bilinçlendirmek olarak okunabilir. *Edebiyat* demek Nuri Pakdil demektir. Bu bağlamda Nuri Pakdil'in düşünce dünyasını bilmek, sanat ve edebiyat hakkındaki görüşlerini anlamak ve varmak istediği menzile hakkında fikir sahibi olmak, aynı zamanda *Edebiyat*'ın gayesini kavramaktır.

Nuri Pakdil'in felsefesini anlamak için yazılarına ve bu yazılarda ele aldığı konulara bakmak gerekir. Nuri Pakdil, felsefesini *eylem* kavramı üzerine kurar: "Oldum olası bir söz ilgilendirmiştir beni: 'Eylem' sözü. Varoluşumuzu bu sözden başka hiçbir şeyle açıklayamayız. Eylem yapıyorum, o halde varım." (Pakdil, 2015: 158) *Eylem* onun düşüncesinin ya da yapmak istediklerinin diğer adıdır. Bu yüzden *Edebiyat*'ı da *Edebiyat* eylemi olarak tanımlar. Pakdil'e göre kirlenmeyen hiçbir şey ve hiç kimse kalmamıştır ve temizlik ancak *eylemle* gerçekleşir. (Su, 2018: 65). Nuri Pakdil için en önemli sorun uygarlık sorunudur. Özellikle Batılılaşma'ya şiddetle karşı çıkan Pakdil, bunu bir tür yabancılaşma sorunu olarak görür ve yabancılaşmayı; "uygarlığından kopan bir ulusun alinyazısıdır." (Pakdil, 2014a: 57) diye tarif eder. Pakdil, Nurettin Topçu'nun; "Her defasında yıkılışımızın sebebi benliğimizden kaçarak Batı'nın taklitçiliğine sığınma sevdamızdır." (Topçu, 2016: 22) düşüncesine paralel olarak yerliliği ve milliliği savunur. Batı'ya yöneldiğimizden beri, Batı'nın değerleriyle yoğrulduğumuzdan beri özgün bir ulus olma özelliğimizi yitirdiğimizi söyler. (Pakdil, 2014a:71) Kimlik bunalımı yaşayan toplumda yaşanan sorunların temelinde kimliksizliği görür. Bu bağlamda:

"Bence ülkemizin temel sorunu ya da sorunları; hep kimliksizleşmesinin acı sonuçlarından doğmuştur. Türkiye kimlik yitikliğine uğratılmadı mı? Kimliğini yitiren ulusun iflah olduğu görülmemiştir yeryüzünde. Bu kimliksizliğin verdiği özgünlüksüzlüğün içinde kıvraniyor ulusumuz, sevgili yurdumuz. Sorunlarımıza 'güncel' değil, 'tarihsel' bakmamız gerekiyor." (Pakdil, 2014b: 86) şeklindeki sözleriyle sorunların kökenine dikkat çeker. Bu sorunlardan kurtulmanın çaresini da İslamî bir hayat tarzı ve öze dönmek olarak beliler: "Put, Tanrı düşüncesinin karşıtıdır. Tanrı düşüncesi içimize dolmadan, kendi kendimizi aşamayız; kendi kendini aşmadan da bunalımlardan kurtulma olanağı yok insanın" (Pakdil, 2019: 25) diyen Pakdil; Tanrı düşüncesini, ona inanmanın zorunluluğunu ve emrettiği şekilde yaşanması gerekliliğini vurgular.

Hüseyin Su'nun *Ana Üşümesi* adlı öykü kitabının ikinci bölümünde yer alan ve öykülerinin hemen hemen hepsinin yolu bir şekilde *Edebiyat*'a çıkar. Öykü kişileri

Edebiyat etrafında bir araya gelen, bu dergide yazan, çizen kişilerdir. Bu öykülerin ana izleği, *Edebiyat*'ın ilkeleri doğrultusunda toplumu değiştirme, dönüştürme çabasıdır. Bununla birlikte *Edebiyat* ilkeleri çerçevesinde kaleme alınan bu öykülerde kullanılan dil de buna paralel olarak hitabet havası taşır. Bu öykülerdeki kişiler, toplumdan kopuk, toplumla uzlaşmayan ve sürekli çatışan bir görüntü çizerler. Öyküler, bir düşüncüyü iletme ya da bir gerçekliği ortaya koyma çabası içinde olduğundan bu metinler öyküden çok deneme havası taşır. Yine bu öykülerde sıkça kullanılan öztürkçe kelimeler bu metinlerin özellikle *Edebiyat* ilkeleri çerçevesinde oluşturulan metinler olduğu düşüncesini destekler. Necip Tosun bu öykülerin temalarıyla ilgili şu tespitlerde bulunur:

“İki bölümden oluşan ‘Ana Üşümesi’nin birinci bölümü Hüseyin Su’nun şimdilerdeki öykü anlayışını bünyesinde barındırırken, ikinci bölüm *Edebiyat* dergisi duyarlılığını yansıtır. İkinci bölümdeki metinlere öyküden çok deneme demek daha doğru olur. Çünkü bunlar bir öykü formatından çok, Nuri Pakdil, *Edebiyat* dergisi atmosferi içinde oluşturulmuş, kişi ve dergi yüceltilmesine yönelik çabalardır. *Edebiyat* dergisi ortak duyarlılığı, mesajları, jargonu bu metinler aracılığıyla sergilenir. Yoksulluk, emek, kitap, mülkiyet, alın teri, ezilenler, öncüler, bilenmek, sorumluluk, direnç gibi dergi ve çevresinin kodlarına yastır. Sonuç olarak bu öyküler tümüyle sorumluluk bilinciyle yazılmış, Hüseyin Su’nun öykü anlayışından çok *Edebiyat* dergisinde oluşmuş ortak duyarlılığı dile getiren angaje/görevli metinlerdir.” (Tosun, 2005: 135-136)

İlk öykü olan “Tüneller”de yoksulluğa dikkat çekilir. Yoksullukla birlikte yoksulluğun giderilmesi noktasında hangi yolun takip edileceği dile getirilir. Küçük bir odada, etrafındaki kalabalığa hitap eden kişi Ankara’nın muhtelif yerlerindeki yoksulluk manzaralarına dikkat çekmeye çalışır. Ortamda bulunan kişiler de onu pür dikkat dinlerler: “‘Konumuz yoksulluk, dostumuz yoksullar!’ diye yavaşça konuşmaya başlıyor. Hemen kulak kesiliyorum. Hepimiz birer hatta tek bir kulak kesiliyoruz. O anda ‘çıt’ yoktur odada. Olmaz. Hani böylesi durumları anlatmak için, sinek uça sesi duyulur, denir ya, işte öyle. Sessizlik, apayrı bir ses olmuştur o an.” (AÜ, 2015: 72)

Odadaki kişilere hitap eden kişi, bir kameramanın kamerasını şehrin yoksul mahalleleri, buralarda kurulan pazar yerleri ve orada yaşayan insanların üzerinde gezdirdiği gibi yoksulların yaşam koşullarını, yaşadıkları mekânları en ince ayrıntısına kadar gösterir. Ucuz pazar yerlerinden, lastik ayakkabılardan, kırk yamalı yırtık, eskimiş giysilerden, yırtık filelerden, yamalı bohçalardan bahseder. Bunu yaparken aynı zamanda varlıklı insanlardan söz ederek gerilimi de artırır: “Yağlı, yırtık giysiler içinde, üç tekerlekli arabasını yokuş yukarı süren adamı izliyoruz hep birlikte. Kürkü omuzlarında, otomobilin direksiyonuna kurulan mağrur bayan, yolu boşaltması için onu uyarıyor.

Bayanın yanındaki koltukta oturan bakımlı köpek, bir ‘bey’ tavrıyla ve ilgisizce çevresine bakıyor.” (AÜ, 2015: 73) Öykünün kişisi olan ve aynı zamanda odadaki kitleye hitap eden kişi, yoksulluğu bitirmenin reçetesini de verir. Bu reçeteyi, İslamî bir hayat ve Kutsal Kitap’ın emirleri doğrultusunda yaşamak olarak değerlendirmek mümkündür:

“O konuşuyor: Kitap’ta mülkiyet övülmemiştir. Emek, alın teri övülmüştür... Ezilenleri öncü kılmak istedik... ‘Hile yapan bizden değildir.’ Uhut dağı büyüklüğündeki malı üç gün tutmaz, dağıtır mı?” gibi sözlerle odadakiler üzerinde etkili olmaya ve onları harekete geçirmeyi amaçlayan öykü başkışisi, bu noktada başarılı olur, odada onu dinleyenler, konuşması bittikten sonra görevlerini yerine getirmek ve söylediklerini uygulamak için yeryüzünün dört bir yanına dağılırlar: “Kapı açılıyor, tül aralıktan dışarı süzülüyor, Ardından da biz; çekip gidiyoruz, dağılıyoruz yeryüzüne, toplanalım diye bir gün bir alanda...” (AÜ, 2015: 75)

Bu öyküde anlatılanlar, öykü kişinin anamalcılığı reddeden, sermayeyi, bireysel mülkiyeti eleştiren, paylaşımı önceleyen, alın terine dikkat çeken tavrı ile Nuri Pakdil’in *Edebiyat eylemi*’ni başlatırken belirlediği ilkelerle bire bir örtüşür. Emek ve alın teri, Pakdil’in ısrarla üzerinde durduğu kavramlardır. Bu kavramları edebiyatın farklı türlerinden ürünler vererek ön plana çıkaran Pakdil, emek kavramını Kur’an’ı Kerim bağlamında önemser. “Toprağa değen ilk insan ayağı, Âdem’in ayakları da, ilk işçi ayağı değil midir? Peygamberler hem işçiydiler hem de Önder.” (Pakdil, 2017: 87) sözleriyle alın terinin kutsiyetine göndermede bulunur.

“Rahvan”, “Tüneller” in devamı olarak düşünülebilir. “Tüneller”in sonunda, odada konuşma yapan kişiyi dinleyen kitle, konuşmacının öğretilerini yaymak ve gerçekleştirmek için yeryüzüne dağılmak üzere yola çıkarlar. Bu noktada “Rahvan” bu yolculuğun, yola çıkışın öyküsüdür: “Kavşakları koşarak geçtiler, uçarcasına. Rüzgârda, gömleklerinin yenleriyle paçaları yeleniyordu yürüdükçe. İnce birer dal gibi günün keskin ışıklarını kıra kıra serpilip gidiyorlardı yolda. Arkalarından bakınca geç kalmamak için acele ettikleri, bir yere yetişmek istedikleri anlaşılıyordu hâllerinden.” (AÜ, 2015: 77)

Nuri Pakdil’in eseri olan ve *Edebiyat* eyleminin temel prensiplerinden biri olan *Bağlanma* ülküsüyle yola çıkan bu kişiler, yorulmadan daima yürürler ve dünyayı güzelleştirmek adına daima mücadele ederler.

“Bunun için çıktılar yola, başkalarının aşılmaz bildiği dağları aşmayı, başkalarının kaçtığı zorlukları göğüslemeyi amaçlayanlara, bu güç tırmanışı gözlerine kestirenlere, bu düğümü gözleriyle kesenlere bunun için katıldılar. Bir sonsuz

yolculuğun, her varılan yerden daha ötesine, oradan da ötesine gidilecek olan, sürekli yürünecek ve hiç yorgunluk hissedilmeyecek bir uzay yolculuğunun coşkusu içindeydiler... Yorulan yorulsun ben yorulmazam.” (AÜ, 2015: 78-79)

Bir ülkü, bir dava uğruna yola çıkan, toplumu dönüştürmek, değiştirmek ve uyarmak için mücadele veren bu kişilerin işi hiç de kolay olmaz. Karşılarında, değişen ve dönüşen, aynı ortamda bulunmalarına rağmen ruhen birbirinden uzakta olan, kimsenin kimseye güvenmediği bir kitle var: “Şu alandaki insanlar birbirlerine ne denli yakındı ve bir o denli de uzak!... Aynı görünümler altında her biri bir korkuyu ve tek yönlü bir kaçıışı yaşıyordu.” (AÜ, 2015: 79) cümleleriyle bir yandan toplumun yozlaşmasını aktaran anlatıcı diğer yandan da toplumun içine girdiği bu anaforun nedenlerini sorgulamaya başlar:

“Kaynağı neresiydi bu olumsuzlukların, temelinde ne vardı? Bunca insan, neden birbirlerine güven değil de korku veriyorlardı? Herkesin yüzünde neden kuşku, güvensizlik okunuyor, içlerinden, olabildiği denli uzaktan dolaşıp gitmek düşüncesi geçiyordu? ... Bütün bu dikenleri insanın içülkesinde yetiştirip büyüten iklim nasıl oluşmuştu, bu hava akımı ne yandan gelmişti, bu yel hangi yönden esmişti de hepsi birden kuruyup kavut olmuşlardı, çalıklamışlardı?” (AÜ, 2015: 80)

Anlatıcı, insanları esir alan, onları özünden koparan, insanları birbirinden uzaklaştıran ve birbirine yabancılaştıran bu girdaptan kurtulmanın reçetesini sinek metaforu üzerinden verir. Çerçeve öykünün içine yerleştirilen küçük bir öyküden oluşan bu parçada, bir sineğin ne pahasına olursa olsun hapsediği parmakların arasından kurtulup özgürlüğüne kavuşmak için verdiği mücadele anlatılır:

“Sinek sürekli kemiriyordu madenleşen parmaklarını. Bir demiri sıyıran dişlerin çıkardığı katı, soğuk sesler kulaklarını yakıyor, tüyelerini ürpertiyordu. Bir insanın öğürüşü gibi geliyordu sineğin sesleri ona. Sinekle birlikte kedisi de aynı kısıkaça hissetti. Sinek kaçta kaçtıydı onun? Ama ona karşı direniyordu işte. Sinek için hayatın anlamı olan şey, o iki parmağının arasında tutuyor ve somut olarak görüyordu.” (AÜ, 2015: 82)

Sinek, özgürlüğü için bu kadar mücadele ederken, insanoğlundaki bu atalet, bu uyuşukluk hâli niye? Sineğin bu mücadelesini gören ve onu iki parmakları arasında tutan, aynı zamanda kutlu bir dava için yola çıkan, anlatıcının arkadaşı konumunda olan kişi, birdenbire canlanır ve kendine gelir. Kutlu yürüyüşüne, yeryüzüne dağılarak, her yere ulaşarak toplumu değiştirme, dönüştürme eylemine devam eder: “Kapıdan çıktıklarında merdivenin başında durdular. Şimdi yıldızlar daha bir yakındı yere.

Yeryüzü bütünüyle önlerindeydi işte. Rahvan bir yürüyüşü sürdürüyorlardı. Dönüp bir kez daha baktılar arkalarına. Orada, ışıltı ışıltı yanıyordu Çobanyıldızı.” (AÜ, 2015: 85)

Hüseyin Su'nun bu öyküsü, Nuri Pakdil'in “Düşsel Yürüyüş Denemesi” adlı yazısına paralel bir şekilde okunabilir:

“Uzun, kıllı, kalın, kocaman görkemli ellerini birbirlerine kenetlemişler, yavaş ama güvenli adımlarla ilerliyorlardı. Mavi bir ışın çiziyordu yollarını. Çok uzak ülkelerden gelmiş olsalar bile- ki öyleydi, çok uzak ülkelerden gelmişlerdi- hiç güçlük çekmeden aynı alanda aynı vakitte toplanmışlardı.” (Pakdil, 2014: 33)

Yukarıdaki ifadelerle başlayan yazı, kutlu yürüyüş için bir araya gelen kitleye göndermede bulunur. Bu kitle, Pakdil'in başlattığı *eylem* hareketine katılan kişiler şeklinde okunabilir. Yazının devamında; “Hınç yoktu yüzlerinde ne ki öfkeliydiler, çok kızgındılar, giydikleri gömlelerde ‘direnc’ sözü okunuyordu, yüzlerinde mavi bir sabır gülümsemesi de yer yer görünebiliyordu. Omuzlarındaki silahları katlanmış kitaplarıydı” (Pakdil, 2014: 33) ifadeleri *Edebiyat*'ta yazı yazan yazar kadrosuna bir gönderme şeklinde düşünülebilir. *Edebiyat* eylemine dahil olan bu yazarlar yazdıkları yazılarla kutlu bir yürüyüşün en önemli aktörleri olurlar:

“Akşam oluyor, sabah oluyor, sürekli yürüyorlardı. Kentlerin arası, terzi makası boyu denli kısalmıştı, aralıklar kapatılıyordu. Yeni bir kentin içinden geçmeleri geceye rastlamışsa, yeni katılanlarla sayıları daha da çoğalıyor, uyku anlamını yitirmeye başlıyordu. Bir gece yarısından bir gece yarısına kadar yalnızca beş kez duruyorlar çağı yeniden yükleniyorlardı. Hırsızları, toplum düşmalarını, Lût döneminin inkârcılarına öykünen kendi zamanının bozguncularını bir bir işaretliyorlardı.” (Pakdil, 2014: 33-34) sözleriyle *Edebiyat eyleminin* dalgalar halinde nasıl büyüdüğü ve bu eylemin hangi misyonları üstlendiği vurgulanır. Yazı; “Yine gece oluyor, yürüyenler, varılacak yerin yaklaştığını düşünerek, geceye mavi soluklarını inançla tutuştura tutuştura ilerliyorlardı.” (Pakdil 2014: 37) ifadeleriyle bitirilir.

“Isındıkça Buğulanan Toprak” adlı öyküde bir kasabaya öğretmen olarak atanan idealist birinin kasaba halkı ile yaşadığı uyumsuzluk ve *başöğretmen* olarak nitelendirdiği kişiden aldığı mektupla birlikte harekete geçmesi ve kasaba halkı ile yakından ilişkiye geçmesi anlatılır. Kendisini yabancı olarak hissettiği bu yerde yaşamak, burada uzun süreli kalmak öykü kişisi adam için başta zor gelir. Hatta burada kalıp kalmama noktasında tereddütleri vardır:

“Hoş geldiniz T'ye!.. Kalıp kalmayacağı konusunda uzun süre ikirciklenmişti. Binadan içeriye ilk girdiğinde burnuna çalınan kokunun, kapıların ve pencerelerin renklerinin, görevlilerin davranışlarının (gülümseyişlerinin bile) resmîlik tüttüğünü

görmüş, ürkmüş, ürpermişti... Sanki kapıların, pencerelerin, duvarların boyası çoğalıyor, çoğalıyordu... Bu vurdumduymazlık karşısında boğulacağını sanmıştı... Kıskaçın gittikçe daraldığını derinden duyumsuyordu.”(AÜ, 2015: 88)

O dönem *Edebiyat* eylemi içinde olan ve burada yazılar yazan yazarın “Hoş geldiniz T’ye” şeklinde bir yer ismi kullanması bilinçli bir tercihtir. “T”, Nuri Pakdil’in *Edebiyat*’ın devamlılığı için Anadolu’nun dört bir yanına gönderdiği mektuplarda çoğu kez imza yerine kullandığı bir simgedir. *Eylemin* adı olan “Edebiyat” sonundaki ‘T’ harfinin, çoğu mektuplarda bir balyoz biçiminde yazılır ve çizilir. Bu balyoz, Edebiyat dergisinde yazınsal, düşünsel eyleminin gizil gücünün ve amacının simgesi olarak okunabilir. Eğer mektubun muhatabı bunu fark etmeyecek biriyse özellikle dikkat çekilir ve gerekli not düşülür; sözlü ve yazılı uyarı yapılır. (Su 2018: 20)

Öykü kişisi idealist adamı boğan sadece resmi kurumların kasvetli, soğuk ve asık yüzü değil aynı zamanda yaşadığı kasabadaki halkın içinde bulunduğu vurdumduymazlık ve hareketsizlik hâli de onu derinden etkiler ve canını sıkır:

“Sanki bütün insanlar ölüydü. Birbirine bağlıymış gibi tekdüze bir hayatı sürdüren bu insanları acıyla seyrediyordu. Bunlarla bir yere varmak mümkün müydü? Daha doğrusu, bunları yerlerinden oynatmanın, kafalarının içindeki örümcek ağından bir tel koparmanın imkânı var mıydı? Her yerde, içerde, dışarıda, bahçede, yolda, çarşıda, yakalarının düğmesini ilikli, sürekli ayaklarının ucuna bakan, ayakuçlarından ibaret dünyalarından milim ötesini göremeyen, karşısına alınca da gözlerine sığınan insanlar üretenleri ve üreyenleri acıyla seyrediyordu.” (AÜ, 2015: 90)

Öykü kişisi olan öğretmenin bu kışağtan, umutsuzluktan kurtulması uzun sürmez. Düşüncelerine çok değer verdiği ve kendisinden *başöğretmen* diye bahsettiği kişiden art arda aldığı mektuplar onun ruh hâlini tamamen değiştirir, güçsüzlüğünü ortadan kaldırır ve mektupları okudukça daha da güçlenir. Bu mektuplar sayesinde idealist adam, halkı değiştirmek adına harekete geçer: “Derken bir mektup aldı bir gün. Sol üst köşedeki ad ve adresi görünce gönendi, duyguları, düşünceleri yeşerdi birden. Paltosunu çıkarmadan bir sandalye bile alıp oturmadan zarfı özenle açıp okudu: ‘Hoş geldiniz T’ye!..’ Bir bahar uyanışı başladı bilincinde ve duygularında.” (AÜ, 2015: 89) Üst üste birkaç daha mektup alan idealist adam mektuptaki “Aynı ateşten ısıyoruz. İLERİ!” komutuyla kendine gelir. (AÜ, 2015: 91) Birden canlanır, silkinir ve yeniden doğmuş gibi olur. Kasabanın umutsuzlukla birleşen dondurucu soğuşunda mektuplar idealist adamın içinde yeniden bir ateş yakar ve onun donmaktan kurtarır.

Nuri Pakdil, *Edebiyat* eylemi içinde olan muhataplarını daima mektuplar yazarak uyarır ve onların bilinçlerini daima diri tutar. Bununla birlikte *Edebiyat*’ın ve *Edebiyat* fikrinin Anadolu’ya yayılması noktasında da mektuplarının önemli bir

fonksiyonu bulunur. Nuri Pakdil bu mektuplarda *eylem* bilincinden kültürel dayanışmaya, okunması gerekenlerden sağlıklı yaşam için dikkat edilmesi gereken tüm konulara kadar birçok alanda muhataplarını uyarır, onların gaflete düşmesini engeller ve eylem ateşini bu mektuplar aracılığıyla sürekli harlı tutar.³⁴

“Kaynayıp Çoğaldıkça Kanımız”da, kendini dünyanın işleyişine bırakan, bu işleyişe teslim olan, monoton bir hayat süren kişilere karşı bir eleştiri bulunur. Herkesin kendi derdine düştüğü, sürekli akıp giden yaşamın farkına varmadan kısır döngü içinde yaşayanları eleştiren öykü kişisi, öykünün başında bütün bunları bir mektup halinde yazarken görünür. Öykü kişisi idealist genç, yaşanan bu durağanlıktan, bu kısır döngüden rahatsızlık duyar:

“Zaman geçip gidiyordu işte böylece. Değişen bir şey yoktu. Gece, gündüze uzatıyordu sabaha dek elinde birikenleri; gündüz de akşam olunca geceye. Ucu ucun hayatın yendiğini söylüyordu her şey. Her gün hayatlarından bir yaprak düştü böylece. Kiminin yeşil dalları kırıldı, kimi de farkında olmadan, bir kütük gibi takırtılarla sürüklenerek sürgününü yaşamaya devam etti. Kim, neyin farkında ki?.. Özel silgeçlerle, özel yöntemlerle bellekleri siliniyor, bilinçleri törpüleniyordu. Genel uyum her gün biraz daha sağlanıyordu böylece. Herkes, derinliğinde değerlerini yitirdiği bir oyuk taşıyordu içinde. Bu denli insanın bir arada oluşuyla, içlerindeki oyuklar âdeta birbirine eklenmiş ve korkunç bir uçurum olmuştu.” (AÜ, 2015: 102-105)

Bütün bunlara rağmen öykü kişisi idealist genç, toplumu uyandırmak, değiştirmek ve dönüştürmek adına mücadele etmekten kaçınmaz fakat bu mücadelenin karşılığını toplumda bulamaz. İdealist genç, Toplumun içine düştüğü bu girdaptan çıkarmanın mümkün olmadığını;

“Bir sözle, bir işaretle gösterecek olsanız:

-Kiminle?

-Nasıl?

-Olanak var mı, diye bir yığın soru sıralar ve ilgiliymişler gibi bir izlenim verdiklerini sanırlardı. Çoğu da kayıtsız ve ‘Adam sen de!’ciydi.” (AÜ, 2015: 105-106) sözleriyle dile getirir. Bir anlamda toplumun değişmesi noktasında ümidi kalmaz:

“Umut yoktu!... Güncelin, kolayın, doğrusu kaçışın eli tümünün yakasındaydı ve sürekli sarsıyor, sürüklüyordu. Her yandan kendilerini saran ve bir türlü temellendiremedikleri çelişkiler, yanlışlıklar; bilinçlerini, bütünüyle sağlamış,

³⁴Nuri Pakdil’in mektupları, *Mektuplar I-II-III* adıyla üç cilt şeklinde Hüseyin Su tarafından yayıma hazırlanır. Edebiyat Dergisi Yayınları arasında çıkan bu eserdeki mektupların tamamı Nuri Pakdil’in kaleminden çıkıp Anadolu’nun dört bir yanına gönderdiği mektuplardır. Edebiyat eyleminin birer vesikası konumunda olan bu mektuplar için Pakdil, “Her yere serptiğim tohumlar!” benzetmesini kullanır.

karıştırılmış bir yumak hâline getirmişti.” (AÜ, 2015: 106) sözleriyle ümitsizliğini ortaya koyar. Bütün bunlara rağmen genç, toplumun içinde bulunduğu düzene dâhil olmaz, kendi davasını savunmak, bilincini diri tutmak adına toplumu da önüne katıp gelen bu sele karşı durarak mektubunu sonlandırır:

“Bir şey kalıyordu geriye: bilinci keskin bir bıçak gibi öne çıkartıp bu seli yara yara ilerlemek! Kaynayıp çoğaldıkça kanımız, daha da hızlanmak! Mektubuna bir cümle daha ekledi: ‘Karşılaştığım her kişi, her olay ve bulunduğum her yeni konum, perçinime bir çekiç daha vuruyor! Her gün biraz daha iyi anlıyorum, her gün biraz daha aydınlanıyor önüm, biraz daha ışıyor!’ Katlayıp zarfa koydu, diliyle, zarfın tutkallı şeridini islatıp yapıştırdı.” (AÜ, 2015: 109)

Hem 2008 yılında hazırlanan “Hüseyin Su Hayatı, Sanatı ve Eserleri” adlı yüksek lisans tezinde hem daha sonra bu tezin *Yeni Eleştiri Bağlamında Hüseyin Su Öyküsü* adıyla kitaplaştırılan baskısında bu öykü tahlil edilirken bu öykünün 12 Eylül 1980 Dönemi’nin bir ürünü olduğu, Hüseyin Su’nun Mamak Askeri Cezaevi’ndeki günlerinden izler taşıdığı belirtilir. (Zariç, 2015: 178) Hüseyin Su ile yaptığımız 12 Mart 2018 tarihli söyleşide ise yazar, bu öyküde anlatılanların cezaevi günleriyle bir ilişkisinin olmadığını ancak bir kısmının askerlik dönemine denk gelen günlerden izler taşıdığını ifade eder.

Toplumdaki kayıtsızlığa göndermede bulunan, insanların istikametindeki sapmadan, bilinçlerinin törpülenip çağa ayak uymalarından rahatsız olan yazar, bu durumu modern çağın çeldiricileri kavramıyla açıklar. Hüseyin Su’ya göre modern zamanlarla birlikte en çok kirlenme, çözülme, çürüme ve dağılma insanın kalbinde ve bilincinde gerçekleşir. Bunun yanında insanlar sağlıklı düşünme yetilerini ve aynı zamanda buna paralel olarak istikametlerini kaybeder.

“Damarlarda Kan Gibi”de bir şeyler yapmak isteyen, toplumu değiştirmek, dönüştürmek ve uyarmak isteyen bir gencin, anne-babasıyla ve toplum ile yaşadığı çatışma hâli ele alınır.

Genç adam, içi içine sığmayan, kendini sokaklara atıp bir şeyler yapmak, bir şeyleri değiştirmek isteyen bir yapıya sahiptir. Ancak onu anlayan, ona destek veren kimseyi yanında bulamaz. Tam anlamıyla bir *iletişimsizlik* hâli mevcuttur. Herkes gibi olmamak için çabalayan bu gencin karşısına ilk önce anne- babası korumacı bir tavırla çıkar. Onu, okuyup adam olsun diye büyüten anne-baba çocuğa bu noktada serzenişlerde bulunur: “Bugünler için mi büyüttük seni? Bunca zaman arkamı gözetledik. Tek umudumuz, tek dayanağımız bildik. Kendisini de bizi de kurtarsın diye

yemedik yedirdik, giymedik giydirdik. Kafandakilerden başka her şeyi, herkesi, gözünün içine bakan bizi, bu iki koca insanı bile göremez, düşünemez oldun.” (AÜ, 2015: 114) Bütün bu serzenişlere karşı idealist genç, susmayı tercih eder; çünkü konuşsa bile anne-babası onu anlamaz: “Bir şey dinletemezdi, dinletse bile anlatamazdı. Ne diyecekti ki?” (AÜ, 2015: 114)

Sokaktaki durum, evdeki durumdan da pek farklı değildir. Dışarıdaki toplum da değişmeye direnç gösteren kişilerden meydana gelir. Öykü kişisi idealist genç, onlara bir şeyler anlatmak, bir şeyler kavratmak, bir şeyleri değiştirmek için bir elinde dergi diğer elinde kitap ile çırpınırken etraftaki insanların boş bakışları, gençsin daha, oturaklaşırsın yaşın ilerledikçe (AÜ, 2015: 118) tarzı telkinlerden dolayı kan beynine sıçrar. İdealist genç, tam anlamıyla duyarsızlık, vurdumduymazlık hâlinin esir aldığı bu bireyleri değiştirmenin zor olduğunu çok geçmeden anlar. Hiçbir şekilde değişimi kabul etmeyen ve her türlü iletişime kapalı olan bu toplumdan umudunu kesen idealist genç, karanlık sokaklarda kaybolur gider: “Çantasını kaptığı gibi dışarı çıktı. Sokak lâmbaları sönmüştü. Karanlığa daldı, yandaki sokağa girdi. Sokağın içinden bir el onu çekivermiş gibi birden kayboldu. Bir yara ağzı gibi koyu karanlık, sokağın girişini kapattı. Yalnızca uzaklaşan ayak sesleri duyuluyordu ardından.” (AÜ, 2015: 119)

İdealizmin işlendiği bu öykülerde, *Edebiyat* eylemi ve bu eylemin içinde yer alan kişiler çoğu öyküde dolaylı olarak verilir. Bu öykülerde öykülerin başkişileri çoğu kez içinde buldukları durumdan hoşnut değildirler. Toplumun içinde bulunduğu yabancılaşma haline dikkat çeken bu öykü kişileri bunu değiştirmek için mücadele ederler. Bütün değişimler sancılı ve yavaştır. Bu durum, öykülerde de öne çıkar. Değişime öncülük eden bu kişiler çoğu zaman karşılarında değişime dirençli bir toplum bulurlar. Çağın atmosferine uyan ve içinde buldukları yabancılaşma halinin farkına varmayan hatta kanıksayan bu kişileri değiştirmenin zor olduğunu görünce çoğu kez vazgeçecek gibi olurlar. Ancak öncü bildikleri kişiden aldıkları mektuplar bu umutsuzluğu kırar. Onları tekrar harekete geçirir. Sonuç olarak bu öykülerin çoğu Nuri Pakdil ve *Edebiyat eyleminin* öyküleridir, bu *eylemin* birer bildirileridir.

3.3.3.8. Yabancılaşma

İnsanlık tarihi kadar eski bir kavram olan ve felsefeden sosyolojiye, psikolojiden teolojiye, teolojiden edebiyata kadar geniş bir alanda kullanılan yabancılaşma

kavramının farklı anlamları bulunur. Temel olarak bireyin kendi “ben”inden uzaklaşması hâli olarak tanımlanabilecek yabancılaşma kavramı, anlamsızlık ile paralel kullanılan bir kavram olarak da düşünülebilir. Modern insanın içine düştüğü anlamsızlığı, boşluğu ve toplumdaki gittikçe uzaklaşmayı anlatan yabancılaşma kavramının sınırlarını çizmek bir hayli zordur. Kavramın her şeyden önce hem bireysel hem de toplumsal alanda görülen birtakım durumlar için kullanılması bu zorluğun birinci sebebidir. İkinci sebebi ise modern yaşamın ortaya çıkardığı birçok sıkıntının bu kavramla açıklanmasıdır. Özellikle geleneksel değerlerin çağdaş değerlerle buluşması ve bu değerler arasındaki çatışma, bireyin mekanikleşmesi ve bütün bunlara paralel olarak bireyde ve toplumda yaşanan sıkıntılar felsefi düşünce sisteminin, birtakım psikolojik çözümlerinin ve bazı sosyal araştırmaların konusu olur. (Ertoyl, 2007: 15-16)

Ahmet Cevizci'nin Felsefe Sözlüğü'nde ise yabancılaşma maddesi için şu karşılıklar kullanılır:

“1.Özgün anlamı içinde bir şeyi ya da kimseyi başka bir şeyden ya da kimseden uzaklaştıran, başka bir şeye ya da kimseye yabana hale getiren eylem ya da gelişme.Yabancılaşma, 2. daha özel olarak da psikiyatride, normalden sapmaya; 3. Çağdaş psikoloji ve sosyolojide kişinin kendisine, içinde yaşadığı topluma, doğaya ve başka insanlara karşı duyduğu yabancılık hissine işaret eder. 4 Felsefede, yabancılaşma, şeylerin, nesnelere bilinç için yabancı, uzak ve ilgisiz görünmesi daha önceden ilgi duyulan şeylere, dostluk ilişkisi içinde bulunan insanlara karşı kayıtsız kalma, ilgi duymama, hatta bıkkınlık ya da tiksinti duyma anlamına gelir.” (Cevizci, 2013: 906)

Bireyin toplumdaki uzaklaşması, yaptıklarından zevk almaması, her şeyin ona anlamsız gelmesi ve zamanla kendi *beninden* uzaklaşmak suretiyle bir boşluğa düşme hâli olarak ifade edilen yabancılaşmanın çok farklı nedenleri vardır. Özellikle modern hayatla birlikte gelişen teknolojiyle daha da şiddetlenen yabancılaşma hâli, modern insanın en büyük hastalıklarından biri haline gelir. Erich Fromm, bu durumu ortaya attığı *Golem* kavramıyla açıklar. İnsanoğlunun yarattığı teknolojik çarkın kölesi olma durumunu ifade eden golem kavramını ortaya atan Erich Fromm'a göre; insanoğlu kendi eliyle yarattığı devletin, toplumun, sistemin kısaca nesnelere efendisiyken bir anlamda pozisyonu değişip bütün bu sistemin kölesi durumuna gelir. Bir anlamda kendi refahı ya da düzeni için meydana getirdiği her şey insanoğlunu yönetecek bir konuma yükselir. İnsanoğlu, artık yarattığı o nesnelere sahibi değil nesnelere onun sahibi olur. (Erich Fromm, 2006: 120)

Modern insanın yabancılaşmasına neden olan ve onun her şeyi anlamsız hissetmesine neden olan unsurlardan biri de dinî boyutlu olup bireyin ontolojik varlığından uzaklaşması şeklinde ifade edilebilir. Özellikle Kur'an-ı Kerim'de bu durumu işaret eden birçok ayet mevcuttur. Bununla birlikte insanoğlunun kendi tabiatından yani fitratından uzaklaşması, varlık sebebini unutmaması ve var olan düzene karşı yani Allah'ın yarattığı doğa-insan dengesine, düzenine karşı yeni bir düzen ya da denge kurma işine girişmesi onun tabiattaki konumunun sarsmasına neden olur, bu durum bireyin kendi beninden bir anlamda yaratılış gayesinden gittikçe uzaklaşmasına neden olur. Allah'tan bu şekilde gittikçe uzaklaşan birey dünya dediğimiz evrende yalnız kalır:

“Yabancılaşmada temel tartışma, insanın önce ‘kendi’ ve giderek tabiat ve çevresi ile ilişkilerinde ortaya çıkmaktadır. İnsanın ‘kendi’si ve çevresi ile uyum içinde olması buradaki en temel sorunsaldır. İslam’ın yaklaşımında Allah (cc) insanı, çevreyi ve diğer her şeyi yaratan bir varlık olarak varoluşun temel kaynağı ve referansıdır. Bu bağlamda gerek yaratan-yaratılan, gerekse ontolojik köken açısından düşünüldüğünde, insan ile çevresinde hiçbir karşıtlık ve çelişki yoktur. İslam’ın diğer din ve ideolojilerden bilhassa Hegel ve Marx’ın yaklaşımlarından farkı, tam da bu noktada ortaya çıkar. İslam bakış açısından insan ile doğa arasındaki farklılık ontolojik temelli değildir ve tevhid inancı gereğince aralarında çelişki bulunmaz. Bir başka deyişle, varoluşun yegâne kaynağı olan Allah, uyumun da referansıdır. Allah, insana bir ‘kendilik (fitrat) ; tabiata da işleyen yasalar (Sünnetullah) vermiştir ki, yabancılaşma bir yandan insanın üretimleriyle bağlantılı ‘kendi’liğiyle, diğer yandan kurduğu ilişki bağlamında tabiatla çelişkisini ortaya çıkarmak demektir. Hiç şüphesiz insanın kültürel, politik, dini, maddi vb. tüm üretimleri, onun ‘kendi’liğiyle oluşan mesafeyi ya da tekabüliyeti birinci elden tabiat üzerindeki yansımalarıyla vermektedir. Bugün denizlerin kirliliğinden, şehrin olumsuzluklarına, insan-insan ve insan-tabiat ilişkilerine, nükleer bomba vb. tüm üretimler doğrusu birinci elden bu yabancılaşmayı deşifre etmektedir.” (Tekin, 2010: 108)

Dinî birtakım bilgi, inanç ve değerlerden uzaklaşmanın bir neticesi olan yabancılaşma, ahlaki ve kültürel karmaşada etkisini hissettirerek, hakikat ve kimlik krizine yakalanan kalpleri ve zihinleri derinden etkiler. (Kayışlıoğlu, 2010: 54)

Nuri Pakdil ve onun önderliğinde çıkan *Edebiyat* için de yabancılaşma önemli bir sorundur. Pakdil yabancılaşmayı bir uygarlık sorunu açısından ele alır ve bir ulusun kendi köklerinden koparılması şeklinde tanımlar. 19. yüzyılın başından itibaren, bir anlamda Batı’yı taklit etmenin başlamasıyla birlikte özgün kültürümüzden koptuğumuzu dile getiren Pakdil, yerli edebiyatın ve düşüncenin kaybolduğunu ve bu durumun da ulusun özünü değiştirdiğini dile getirdikten sonra Batıcılığa, yabancılaştırma diyoruz bunun için, der. (Pakdil, 1973: 1) Bu anlamda Batılılaşma

yabancılaşımayla aynı satırda kullanılır. *Edebiyat*'ta “Yabancılaşıma” başlığıyla yayımlanan yazıda yabancılaşıma kavramı olarak insanoğlunun katettiği bir aşama olarak değil bir aşınma olarak tarif edilir. Aşınmadan kasıt bireyin kulluk bilincini yitirerek başka şeylere kulluk etmesidir. Birey öz olarak beden-ruh ve düşünce bakımından uyumlu bir şekilde yaratılmıştır. Tanrı bilinci bu uyumun en önemli unsurudur. Dolayısıyla Tanrı düşüncesinden uzaklaştıran her şey bu uyumun bozulmasına, buna paralel olarak da bireyin yabancılaşmasına yol açar. (Göçer, 1982: 4)

Sonuç olarak ister birtakım teknolojik gelişmelerden ister dinî eksenli birtakım durumlardan kaynaklı olsun yabancılaşıma hâli çağımız insanının yani modern insanın en büyük hastalığıdır.

Gerek denemelerinde gerek öykülerinde olsun –özellikle son öykü kitabı olan *İçkanama*'da- Hüseyin Su, yabancılaşıma kavramı üzerinde ısrarla durur, yabancılaşıma hâlinin oluşmasını; gelenekten, geçmişten, tarihimizden, kültürümüzden kopuşa bağlar. Hüseyin Su'ya göre sırtımızı “*dün*”e döndüğümüz ve geleceği “*dün*”ün değerleriyle, birikimleriyle birleştirmeden kurmaya çalıştığımız için gafletliyiz ve bir yabancılaşıma hâli içindeyiz. Hüseyin Su, toplum olarak kendimizi başkalarına göre konumlandığımız için bir yanılgı içinde olduğumuzu belirtir: “Kendimizi sürekli karşıımızdakine ve karşı değerlere göre tanımlayışımız, çoğu zaman, kendimizi tanımak ve bulmak anlamına gelmiyor, hiçbir zaman da gelmeyecek. Ne yazık ki her geçen gün biraz daha karşıımızdakinin istediği şekilde tanımlanarak yaşıyoruz, tavır alıyoruz ve düşünmüyoruz; hem de sürekli kendimiz olmaktan uzaklaşma pahasına.” (Su, 2014b: 25)

Toplumun yabancılaşıma sorununu aşması için geçmişine dönüp oradan, o kaynaktan beslenmesi gerekliliğini dile getiren Hüseyin Su, geleneğin memesinden emmeyen bir geleceğin sağlam temeller üzerine oturtulamayacağını dile getirir.

Daha önce de ifade edildiği üzere özellikle denemelerinde ve kısmen de ilk üç öykü kitabında yabancılaşıma sorununa değinen Hüseyin Su, özellikle son öykü kitabı yani dördüncü öykü kitabı olan *İçkanama*'daki öykülerin çoğunda yabancılaşıma konusunu merkeze alır. *İçkanama* adlı öykü kitabında yer alan toplam altı öykü genel olarak birbirini takip eden öykülerden oluşur. Bu öyküler her ne kadar birbirinden başlıklar yoluyla ayrılrsa da hem ele alınan temalar hem de öykü kişileri açısından değerlendirildiğinde bu öykülerin birbirine bağlı ve bir öykünün diğer öykünün devamı şeklinde ilerlediğini söylemek mümkündür.

İçkanama'yı oluşturan öykülerin hemen hemen hepsinde toplumun dışında kalan, toplumla uzlaş(a)mayan, ailesiyle, işiyle, patronuyla, sokaktaki adamlarla, arkadaşıyla, iş yerindeki insanlarla ve daha sıralayabileceğimiz birçok unsurla anlaş(a)mayan, onlarla iletişim kur(a)mayan, kendi dünyasına, iç dünyasına çekilen ve orada yaşayan, bir anlamda tutun(a)mayan bireyin öyküsüne yer verilir. Bu öykülerin hemen hemen tümü olay merkezli öykülerin çok uzağında olan tamamen kişiyi, kişinin ruhsal dünyasını ele alan yani odağına öykü kişinin psikolojik durumunu ya da içsel yolculuğunu alan öykülerden oluşur.

Öykülerin merkezinde yer alan ve modern dünyanın yarattığı düzenin dışında kalan bu kişiler, toplumla sürekli bir iletişimsizlik hâlinindedir. Toplumun kurduğu düzene ve bu düzenin dayattığı birtakım kurallara karşı olan bu birey(ler)in sığındığı tek yer kendi iç dünyalarıdır. Bir anlamda herkesten kaçmak ya da kendine gömülmek suretiyle bu yalnız adam(lar) huzur bulur ya da bulmaya çalışır.

Kitabın ilk öyküsü olan “İçimde Yüzlerine Karşı”da sabah vakti işine gitmek üzere evden ayrılan, durakta otobüs bekleyen, türlü girişimlere rağmen ilk denemesinde otobüse binemeyen, sonraki denemesinde ise otobüse binen, otobüse binerken örselenen, ezilen, kalabalıklar tarafından oradan oraya savrulan aykırı adamın yaşadığı huzursuzluk anlatılır. İlk denemesinde otobüse binemeyen adam, onu ezip geçerek otobüse binen kentin bu kalabalığına karşı öfkeli. Hepsine nefretle bakar:

“Bildiği bütün küfürleri, şimdi de durakta kendini kaldırıma savurduktan sonra itişip kakışarak otobüse doluşan, sonra da caddelere sel gibi boşanacak dükkânlarına, dairlerine, kahvelere, lokantalara istekli isteksiz, hırslı hırssız, hesaplı hesapsız, cimri müsrif yüzlerinde sahte gülücükler ve sahte ciddiyetlerle arıların ağaç kovuklarındaki çürüklere girip çıkışları gibi çıkacak olan tanımadığı, çoğunun yüzlerini bile görmediği, belki hayatı boyunca da göremeyeceği, şehrin ve dünyanın uğultusunu çoğaltıp duran, insana bir kez olsun temiz bir nefes alabilecek kadar hava, ayağını emniyetle basabilecek kadar bir karış yer bırakmamak için el birliği etmiş insanların yüzlerine karşı, söze dökerek içinden sıralayıverdi.” (İçkanama, 2018: 14)

Adamın eleştirdiği sadece durakta bekleyen ve onu ezip geçerek otobüse binen şehrin yığınları değildir. Aynı zamanda sistemin, bir anlamda modern düzenin kurduğu çarkın da bir eleştirisini yapar. Bu aynı zamanda modernitenin bir eleştirisi şeklinde de okunabilir:

“İnsana rahat bir an bile bağışlamayan gündelik, sırnaşık kuşkular ve korkularla birlikte iş yerinin giriş kapısı, imza defteri, çıktıkça çoğalan âdeta yorgunluk artırmak için yapılan merdivenler, yürümekle bitmeyecekmiş kadar gözüne uzun görünen koridor, odası, masası, masasının üzerindeki bir timsah ağzı gibi açılıp kapanan sümeni,

oda arkadaşları, hiç kimsenin bir başkası hakkında gerçek dileği olmayan günaydınlaşmalar...” (İçkanama, 2018: 16)

Adam, isteksiz bir şekilde otobüse biner çünkü adam bu kalabalığın arasına karışmak istemez. Tıpkı onlar gibi gitmek istediği yere de gitmek istemez. Ona göre toplum kendisine dayatılan bu sistemin adeta birer kölesi konumundadır: “Her nereye giderlerse gitsinler, kesinlikle bu insanların hiçbirisi isteyerek gitmiyor, diye düşündü. Kendisi gibi...” (İçkanama, 2018: 21) Otobüste yol boyunca kendisine benzemeyen, modern hayatın rüzgârına kapılıp giden, otomat bir hayat süren yığınlara bakar: “Kafasını çevirmeden, çevresindeki birkaç kişinin yüzlerini inceledi. Bu sönük gözler, hiçbir duygu yansıtmayan yüzler, kendilerini otobüsün sallayışına bırakmış bu insanlar ne düşünebilirdi ki?” (İçkanama, 2018: 26) Adam ne yaparsa yapsın tıpkı bu insanlar gibi modern hayatın çarkları arasında ezilmekten, modern hayatın dayatmalarından, onların tacizlerinden yakasını kurtaramaz:

“Taciz olmak için yorgun argın, akşam eve döner dönmez daha üstümüzdekileri bile değiştirmeden televizyonlarımızın düğmelerine basmıyor muyuz?... Uyanır uyanmaz gördüğümüz, apartmanın çıkış kapısında, alışveriş yaptığımız markette, süpermarkette, hipermarkette, şehirmarket, ülkemarkette, karşılaştığımız kart, taze, yılışık, sıvışık hesaplılıktan, geberen yüzlerde ve gözlerde, ev sahibinin saldırgan, kiracının korkak ve ürkek şeytanlığında görmekten yorulduğumuz neydi peki?” (İçkanama, 2018: 28)

Öykü kişisi adam bütün bunları düşünürken bir yandan da otobüsteki konuşmalara, kendisinin itilip kakılmanca, şirretçe konuşmalara, davranışlara kaba saba sözlere şahit olur. İstemeyerek bindiği otobüste, bir de haz etmediği bu şeylerle karşılaşınca kendini otobüsten atmak, otobüsten inmek ister: “Beni de atın otobüsten, dedi. Hepinizi taciz ediyorum işte!.. Hepinizin tacize uğradığını aynı zamanda birer iflah olmaz tacizci olduğunuzu yüzünüze karşı söylediğim için beni de atın tekme tokat... Haydi, gelin, kollarımdan tutun, sürükleyin ve atın aşağıya da beni.” (İçkanama, 2018: 30)

Adamın bu tepkisi, aslında içinde yaşadığı topluma ve bu toplumu oluşturan bireylere duyduğu öfkenin, nefretin bir göstergesidir. Otobüsten inme isteği aslında bu toplumdaki uzaklaşma, onlardan ayrılma isteğiyle paralel okunabilir. Çünkü öykü başkışisi adam ne onlar gibi yaşamayı öğrenir ne de onlarla sağlıklı bir iletişim kurar. Bir anlamda tutun(a)mayan bir karakterdir. O; eşi, patronu ve diğer insanlar gibi *bu hayatın, bu hayat denen arbedenin dilini bir türlü çözememişti*. (İçkanama, 2018: 17) Adamın yaşadığı duygu, baştan aşağı bir iletişimsizlik hâlidir. *Yalnızca uyum değil*

ilişki kurmakta da az buz fukara değilim (İçkanama, 2018: 25) sözleriyle öykü kişisi kendisiyle toplum arasındaki uçurumu da ortaya koyar.

Binbir zorlukla, kimi zaman ezilme tehlikesini göze alma pahasına da olsa otobüse binen öykü kişisi adam, karga tulumba bir şekilde otobüsten indirilir. Yavaş yavaş kendine gelen adam, kaldırımında uzanmış bir şekilde bir yandan mendil satan bir yandan da defterine düz, eğik ve kırık çizgiler çizen çocuk ilişir. Bu çocuk adamın umudunun, düşlediği günlerin, masumluğunun, saflığının bir simgesi konumundadır. Bir anlamda bu çocuğun saflığı ve masumiyeti adama, *biz büyüdük ve kirlendi dünya* sözlerini hatırlatır.

“Yemen Treni Gözlerinden” adlı öyküde kafes adı verilen bir yere kapatılan iki arkadaşın yaşadıkları şiddet anlatılır. Devlet otoritesinin, askerî ve kamusal baskının eleştirildiği bir öykü olan “Yemen Treni Gözlerinden” merkeze aldığı temalar açısından bir önceki öykü olan “İçimde Yüzlerine Karşı” adlı öyküyle benzerlik taşır. “Yemen Treni Gözlerinden” adlı öyküde de tıpkı “İçimde Yüzlerine Karşı” adlı öyküde olduğu gibi taciz ve şiddet söz konusudur. İlk öyküde görülen tacizler bu öyküde nitelik değiştirir ve fiziksel tacize, şiddete dönüşür: “Gürültü, patırtı, her duvarın arkasından, altlarındaki zeminden, üstlerindeki tavandan hiç kesilmeden, sanki bir ses aletinden veriliyormuş gibi aralıksız beyinlerine akıp duran ayak sesleri, marşlar, çığlıklar, ana avrat saydırılan küfürler, dök dişlerini, burnunun kanını içir kendisine itoğlu itin, bırak beni de sakat bırakayım onu, hayır öldürme elinde kalacak pislik...” (İçkanama, 2018: 33)

Öykü kişisi adam, kafes denilen yerde gördüğü şiddet, taciz ve küfürler bize “İçimden Yüzlerine Karşı” adlı öyküdeki adamın otobüste yaşadığı tacizi hatırlatır. İlk öyküde adam, toplumsal baskı, şiddet ve taciz ile karşı karşıyayken, ikinci öyküde yani “Yemen Treni Gözlerinden” adlı öyküde ise bu sefer cezaevinde olan bir adamın içeride yaşadığı şiddet, baskı, taciz ve işkence yansıtılır. Kafese tıkılan bu adamın türlü işkenceler sonunda içine düştüğü çaresizlik ve aynı zamanda bu işkencenin kendisinde yarattığı derin içkanama ayrıntılı bir şekilde anlatılır: “Güçsüz, elsiz, ayaksız, dilsiz, sessiz ve sözsüz bir nefretle için için köpürmekten baka bir şey gelmiyordu ellerinden.” (İçkanama, 2018: 36) Adamın kafesin içinde yaşadığı işkence, gördüğü şiddet onu farklı bir kişiliğe bürünmesine yol açar, bir anlamda onu kimliksizleştirir: “İlk günlerdeki sözünü esirgemeyen, doğrucu, dilli hâllerinden nasıl da azar azar uzaklaşmışlar, koşullar

ve karşılaştıkları acımasızlıklar onlara ihtiyatlı, dikkatli bir dil ve duyarlık kazandırmıştı.” (İçkanama, 2018: 36) İşkencecilerin her dediğini yapan, onların sözünden asla çıkmayan bir anlamda sirkte eğitilen *kafes maymunlarına* (İçkanama, 2018: 36) dönüşürler.

Öykü kişisi adam, dışarıda toplumun, sistemin, düzenin yarattığı baskı, şiddet ve kişiliksizleşmenin, kimliksizleşmenin aynısını cezaevinde kafes denilen yerde yaşar. İşkenceye, şiddete, tacize, küfürlere maruz kalan adamın yaşadığı derin iç sarsıntılar, bu durumun ruhunda yarattığı yıkımlar ve geçirdiği psikolojik içkanamalar ayrıntılı bir şekilde tasvir edilir. Evrensel bir tema olan işkencenin insan kimliği ve onuru üzerinde yarattığı tahribat bu öykünün odaklandığı temel sorunsal olur.

“Dünyaevinde Ağız Dalaşı”nda boşanmak üzere olan bir çiftin yaşadığı uyumsuzluk, iletişimsizlik anlatılır. Karısıyla mutsuz bir evliliği olan, eşiyle hiçbir şekilde iletişim kuramayan kocanın yaşadığı ruhsal çözümler bu öykünün merkezinde yer alır.

Öykü kişilerinde tam anlamıyla bir iletişimsizlik hâli mevcuttur. Hem kadın hem erkek birbirini duymayan, birbirini anlamayan, çağın gürültüsü arasında kaybolup giden düşüncelerinin, seslerinin peşinde koşan çağın insanını yansıtan profil çizerler: “İşte dünyaevinin o çetrefil ara yollarında kaybolmuşlardı yine. Hiç yoktan çıkarttıkları hır gürleri, ağız dalaşları, birbirlerini yiyip bitirmeler, hakaretleşmeler, küfürleşmeler, birbirlerinin kişiliklerini tartışmalar içlerinde onulmaz yaralar açmalar, en sonunda dönülmez sapaklara girmeler...” (İçkanama, 2018: 58) Kendi içlerinde yaşadıkları fırtınaya rağmen tek bir sözcük bile etmezler, her iki taraf da kendi sesinde kaybolur gider: “İkimiz de en dayanılmaz çılgınlıklarla susuyoruz, dedi.” (İçkanama, 2018: 58)

Öykü kişilerinden koca, içine kapanık, kendi dünyasında yaşayan, kendine has içkanamaları olan biridir. Her geçen gün eşinden uzaklaşan adam, artık eşine karşı herhangi bir duygu beslemez. Sadece zorunda olduğu için bir aradadırlar. Çünkü her ikisi de birbirini anlamaktan uzaktır ve her ikisi de kendi sesinin peşinden gider:

“Konuşmayalım, diye mırıldandı, nasıl olsa birbirimizi duymuyoruz, herkes kendi sesinin ardından gidiyor. Dayanaksız hayatlarımız ve dayanaksız mantıklarımız var. Herkesin kendi doğrusu onu yine kendi bildiğinde inatlaşmaya götürüyor, başka hiçbir şeyi görmemesini sağlıyor, katlanmadıkça katlanılmazlaşıyoruz, daha ağızımızı açar açmaz önce kendimizi sonra da birbirimizi bağlayan sesimizi tanıyoruz, tanıyoruz ve yine de bir şey yapmıyoruz, hoyratlaşıyoruz.” (İçkanama, 2018: 69)

Çağımız insanın en büyük problemlerinden biri de nefes alacak, tek başına kalacak, yalnız kalabilecek, kendi sesini dinleyebileceği bir alanın olmayışıdır. Toplumsal yapı ve yaşamın hızlı bir şekilde akışı, bununla birlikte her şeyin monotonlaştığı, sıradanlaştığı ve her şeyin birer alışkanlık haline geldiği bir sistemde öykü kişisi adam, nefes alamamaktan şikâyetçidir. Evlilik dediğimiz kurum bu adamı boğar, eşini sevmesine rağmen onunla anlaşamaz. Bu, modern insanın iletişimsizliğinin ya da tahammülsüzlüğünün bir yansıması olarak okunabilir. Bir anlamda diğer öykülerde olduğu gibi bu öyküdeki öykü kişisi, *tutum(a)mayanlardandır*: “Senin göz hapsinde olmaktan, sana göre düşünmekten ve sana göre yaşamaktan yorulduğum, diyorum. Kaşımı kaldırıp da yaşadığım dünyaya bakamıyorum, sağıma ya da soluma denetlendiğimi düşünmeden dönemiyorum, yargılayıcı bakışların belirleyiciliğinde bir dünyanın yüksek duvarından düşmekle gözünden düşmek aynı şey değil mi?” (İçkanama, 2018: 73) Adamın tek istediği şey nefes alabileceği bir yerdir.

Hüseyin Su'nun aile teması etrafında şekillenen diğer öykülerinin aksine bu öyküde aile kurumunun çatırdamaları görülür. Çağın aile yapısına bir göndermede bulunan bu öyküden hareketle, günümüzde evli çiftlerin artık birbirine tahammül edemediği, birbirini dinlemekten ve empati kurmaktan çok, herkesin kendi iç dünyasına çekildiği, herkesin kendi sesini dinlediği noktaya dikkatler çekilir. Bir anlamda çağın hastalığı olan yalnızlık, tercih edilen bir seçenek olur. Bununla birlikte öyküye egemen olan unsurlardan bir diğeri de eşler arasındaki iletişimsizlik hâli ve bu hâlin aile denen kutsal kurumun temellerini nasıl sarstığıdır.

“Gülümse Hayat, Gülümse!”de tıpkı kendisinden önceki diğer öykülerde olduğu gibi sıkıntılı, çalkantılı bir hayatı olan, toplumdaki kaçan ve kendi dünyasında kendisiyle, yalnızlığıyla, sıkıntılarıyla, *içkanamalarıyla* baş başa kalmak isteyen bir adamın hikâyesi anlatılır. Öykü kişisi adam huzursuz, mutsuz bir ruh hâli içindedir. Eşinden, patronundan, arkadaşlarından, işinden kısacası herkesten ve her şeyden kaçmak istediğinde terminale gelip kendisiyle baş başa kaldığında rahatlayan bu adam aynı zamanda huzursuzluklarla dolu, *içkanamaları* olan biridir: “İnsan, bazen koskoca dünyada bakacak tek bir yer, yön ve nokta bulamaz. Boşluğa mı yoksa yerin dibinde belirsiz bir şeye mi baktığımı bilemez... İşte ben de sevgili sıkıntıyla sarmaş dolaş otururken öylesine bakıp duruyordum.” (İçkanama, 2018: 79-80) Terminal, öykü başkışisi adam için tam anlamıyla bir sığınaktır. Eşinden, işinden, patronundan,

dostlarından hatta kendisinden kaçmak için sürekli kullandığı, bir anlamda sığındığı bir kaledir: “Evden, iş yerinden, şehirden, kendimden kurtulmak istediğimde sığındığım birkaç saatlik köşem olmuştu artık burası.” (İçkanama, 2018: 80)

Anlatıcı öykü kişisi adam kendisiyle baş başa kalmak için yine terminale sığındığı bir gün, yanına yoksul, üstü başı perişan fakir bir adam oturur. İlk başlarda öykü başkışisi, korkuyla adama bakarken daha sonra dikkatle incelediğinde onun kendi çocukluk arkadaşı olduğunu anlar. Bu noktadan sonra adamın, yani fakir ve üstü başı perişan olanın hikâyesi başlar.

Adam, terminalde yolcuların valizlerini ya da diğer eşyalarını taşıyarak hayatını idame ettirir. Arkadaşının teklifi üzerine adamın evine doğru hareket ederler. Eşi tarafından terk edilen adam, dört çocuğuyla birlikte derme çatma bir evde kötü koşullar içinde yaşamaya çalışan biridir: “Ağır bir gıcırtyla kapı açılır açılmaz ekşi bir rutubet kokusu genzimizi yaktı... Salona geçtik. Neredeyse hiç eşya yoktu salonda. Kırık dökük iki kanepeden birine ben oturdum, karşımdakine de kızlarıyla birlikte o oturdu.” (İçkanama, 2018: 93-94) Bütün bu kötü koşullara rağmen çocukluk arkadaşındaki özgüvenin, kendinden emin oluşunun, sağlam bir şekilde ayakta duruşunun zerresini kendinde bulamayan başkışi kendini suçlamaya başlar:

“Eve girerken mahcup olacağını düşündüğümde yanılmıştım demek ki... Hayatını saklamak isteği duymayıştaki rahatlığına hayran oldum. Ben olsam yapamazdım, diye düşündüm. Zaten kendimden başka herkeste gıpta edecek bir erdemlilik bulurdum. İşte buydu benim huzursuzluğumun kaynağı. Öz güvenine şaşırdığımı itiraf ettim, kendimi iyice ezmek istiyordum. Kendim başta olmak üzere kimseyle küsmeyi de barışmayı da becermezdim böyle.” (İçkanama, 2018: 95)

Bütün bunlardan sonra öykü başkışisi adam, kendisiyle hesaplaşma içine girer. Çocukluk arkadaşının bunca olumsuz şartlara rağmen içinde bulunduğu öz güveni ve kendinden emin oluşunu gördükten sonra kendisini, hayatını sorgulamaya başlar. Uzun uzun iç konuşmalarla adam, içinde bulunduğu ruh hâlini ortaya koyar:

“Tamam, artık çık içinden bütün bu karmaşanın, çık... Nereye baksan çok geçmeden kendine dönüveriyorsun, dönme. Bir adım ilerleyemiyorsun. Soluk alıp veremeyecek hâle gelinceye kadar nefesini tutmanın anlamı yok ki böyle. Bir süre sonra yine kendini kaybedeceksin ve kollarından tutup ayaklarını yerden kesecekler ve seni aralarından çıkaracak insanlar. Kuyuna kavuşacaksın, şaşkın. Her şeyin bittiği gibi bir tükenmişlik hissine kapılacaksın. Hiç kimsenin umurunda olmayacaksın, hiç kimse de umurunda olmayacak. Sen bu şehirde yokmuş gibi... Bundan şaşılacak bir haz aldığın sanısına kapılacaksın.” (İçkanama, 2018: 97-98)

Kafası, bu tür düşüncelerle meşgul olan adam, arkadaşıyla vedalaşmadan evden ayrılır ve kendi dünyasına, kendi yalnızlığına kendi girdabına doğru yol alır. Evden

çıkarken kapattığı kapı üstüne kapanır. Bu kapı aynı zamanda onu dışarıdaki herkesten, kalabalıklardan, toplumdan ayıran bir kapı olur. Kendi dünyasını, bu kapıyla kendi üstüne kapatan adam, herkesi dışarıda bırakır. *İçkanamalarla* boğuşan adam, çocukluk arkadaşına da tutunamaz. Diğer öykülerde olduğu gibi onu ayakta tutan tek şey ise bir gün kapattığı kapılardan birini açacak anahtarı bulma duygusu, umududur: “Arkamdan kapanan kapı, sanki benim üzerime kapanmıştı. Hiç olmazsa o anahtarlardan birini bulabileceğim umuduyla soluk soluğa ilerideki otobüs durağına kadar koştum.” (İçkanama, 2018: 98)

“Sokaklar Boyunca Koşar Adım”da tıpkı kendisinden önceki öykülerde olduğu gibi huzursuz, sıkıntılı, toplumla sallantılı bir ilişki içinde olan her şeyden uzak duran, hayat denilen oyuna dâhil ol(a)mayan bir adamın portresi çizilir: “(...)Karmakarışık ayak izlerinden eğrilikleri doğrulukları bile seçilemez hâle gelmiş çizgilerden hangisinin üzerinde olmanın çok da kolay olmadığını düşünerek, çocuğun kaleminin ucundan uzayıp giden yepyeni bir çizgiyi izliyormuşum gibi yürüdüm.” (İçkanama, 2018: 99) ifadelerinden de anlaşılacağı üzere bu öykünün, kitabın ilk öyküsü olan “İçimden Yüzlerine Karşı” adlı öykünün bir devamı niteliğinde olduğunu söylemek mümkündür. Bu öykü, adından da anlaşılacağı üzere eşinden, işinden, patronundan, çevresindeki insanlardan, iş yerinden, iş yerindeki dosyalardan, görevlerden, ödevlerden kısacası modern hayatın dayattığı tüm şeylerden kaçmak isteyen bir adamın hikâyesidir:

“Çağımızın çalışma biçimin insan üzerinde zaman bakımından da gayr-i şahsî bir disiplin kurduğu, yani soyut ve muhtevassız zaman birimlerine bağımlı olarak düzenlenmiş hayatın insan içinde anlamdan uzak olduğu belirtiliyor. Birey, dev bürokrasiler yoluyla üretim ve yönetimin insan için faydalı olacağı farz edilen amacından koparılıyor; büyük birimler halinde kitlevî üretim, karmaşık siyasi yapılar içinde insanoğlu yaşadığı dünyada olup bitenlerin mahiyetini bilmeden, bir robot ve soyut bir varlık olarak hayatını sürdürüyor. İnsan bu büyük kaos içinde bir atom, bir çark dişlisi olarak kendi varlığının bilincinden uzaklaşmış halde yaşıyor, üzerindeki baskılara (teknik, siyasî, iktisadî) karşı duracak ‘insanca vasıfları’ artık elinde bulundurmuyor” (Özel, 2012: 71)

Adam; iş, amir, dosyalar, kâğıt, kalem olmadan, hiç kimseye haber vermeden, hiçbir şeye bağlı olmadan ve hayatın dayattığı kuralları umursamadan kaygısızca bir gün geçirmek ister. Yaşadığı çağ, bu çağın dayattığı kurallar onu sıkar. Bu çağ insanı kendi köklerinden koparan, onu köle haline getiren ve yabancılaştıran bir çağdır.

Adam, çağın dayattığı bu kuralları bir günlük bile olsa reddetmeyi planlar. Huzursuz olan adam; herkesten ve her şeyden kaçmak, alışlagelmiş hayatın kurallarına boyun eğmeyip bu oyunun dışında kalma gayretindedir. Bir anlamda kendini izole eden,

toplumun diğere bireylerinden kaçmak isteyen adam, diğerelelerinin yaptığı şeyleri yapmak istemeyen, kısaca onlara benzemek istemeyen bir ruh hâli içindedir:

“Dairenin semtinden bile geçmeyeceğim, hiçbir tanıdığa uğramayacağım, hiçbirinin çayını içip ondan sonra da saatlerce karşısına oturup incir çekirdeğini doldurmayan bir yığın sorunlarını dinlemek zorunda kalmayacağım. Kimsenin ekonomik sıkıntısı, geçim darlığı, ödeyemediğı çekler, senetler, bir türlü gelmeyen alacakları, geçimsizlikleri, oğlunu, kızını, eşini, dostunu, arkadaşını çekiştirmesi, unu, tuzu kuru olanların bile karşılarındakileri ilgilendirip ilgilendirmediğini düşünmeden, imrenilesi bir erdemmiş gibi durmadan hayatlarından şikâyet etmeleri, sanki boğulma üzereymişler gibi yakınıp durmaları, ortak bir dil hâline gelen şükürsüzlükleri ilgilendirmeyecek beni.” (İçkanama, 2018: 100-101)

Bu düşüncelerle sokakları arşınlayan adamın huzursuzluğu artar ve kendini sorgular. Kendisiyle bir hesaplaşma içine giren adam huzursuzluğunun nedenleri üzerinde kafa yormaya başlar: “Hep yanlış yerinden mi tutuyorum uzandığım her şeyi, bunun için mi kucağımdaki her şey yarım, bir ucundan kopmuş, bir yanından ısırılmış ve öylece bırakılmış, içime sinmiyor, aklım almıyor, içim dolup geliyor...” (İçkanama, 2018: 101-102) Bütün bunlara rağmen huzursuzluğu geçmeyen adam, modern hayatın ve bu hayatın dayattığı sistemin kendine köle ettiği insanlardan biri hâline geldiğini çok geçmeden anlar. İşine gitmemek, iş yerindeki insanlarla, oradaki eşyalarıyla göz göze gelmemek ve bir gün de olsa işi sallamak için evden çıkan adam, alışkanlığının kurbanı olur ve sokakları arşınlarken iş yerini, iş yerindeki masasını, oradaki insanları bir an aklından geçirir ve bir an orada olmak ister:

“Bir ev serinliğini, bütün sıcaklığına karşın iş yerimi, kollarımı üzerine koyabileceğim masamı, sırtımı dayayabileceğim sert sandalyemi, yüzüme çarpmak ve serinliğiyle rahatlayabilmek için içilmeyecek kadar kötü, klorlu suyu, yüzlerini görememek için başımı onlardan yana çevirmediğim arkadaşlarımlaın soluk alıp verişlerini arar hâle geliyorum, yerlerini birer boşluk hâlinde içimde hissediyorum.” (İçkanama, 2018: 102)

Bu duygulardan çabucak sıyrılan adam, iş yerini aramak ve patronundan izin almak için telefon kulübesi kuyruğuna girer. Burada patronu ile karşılaşır ve ondan izin alır. Yolda kaygısızca yürürken hiç sevmediğı bir arkadaşıyla karşılaşır. Arkadaşının ısrarları sonucu onunla bir çay içer ve arkadaşının kendinden emin haline çok fazla dayanamaz, ona haber vermeden ondan ayrılır. Şehirden, şehrin gürültüsünden, insanlardan kaçmak ister. O, bu toplumun, bu düzenin adamı değildir. O hiçbir zaman böyle bir hayat için elverişli bir bünyeye sahip olmaz. O daima en ıssız yerlerde ev tutar, kalabalık dağılırken dışarı çıkar ve kimsesiz sokakları arşınlar: “Kalabalığa, şehre, o geniş caddelere, insanların arasında itişip kakışarak kendine yer açmalara göre bir

insan değilim ki ben. Bunların hiçbirisini başaramam, başaramadım. Hep en arakalarda kalırım, kıyıda köşede dururum, önden gitmek benim işim değil.” (İçkanama, 2018: 110)

Tıpkı diğer öykülerde olduğu gibi bu öyküde de öykü kişisi; uyumsuz, toplumdandan kopuk, iletişim kurmakta zorlanan, kendisiyle sürekli bir hesaplaşma içine giren kısacası aykırı, tutunamayan biridir. Bütün bunlara rağmen o bildiği yoldan yürümeye devam eder. Kalabalıkları, sistemin dayattığı kuralları yara yara ilerler. Etrafındaki herkes bir kenara çekilir ve ona korkuyla bakar. Ancak bu yürüyüş, bu ilerleme fazla sürmez. Ani bir fren sesi ve bir polisin adamın kolundan tutmasıyla öykü sona erer. Öykünün sonunda modernizmin bir ürünü olan arabanın çarpmasıyla birlikte adam kanlar içinde yere yığılır. Bu durum onun modernizm karşısında yenilmesi olarak okunabilir. Modernizme, topluma, eşine dostuna kısacası hayatın bütün zorbalığına karşı yenilen adam, tutun(a)maz.

Kitabın son öyküsü olan “Tasviri Nafile Bir Şehrâyin” adlı öykü kendisinden bir önceki öykü olan “Sokaklar Boyunca Koşar Adım” adlı öykünün devamı şeklinde okunabilir. “Sokaklar Boyunca Koşar Adım” adlı öykünün sonunda arabanın çarpmasıyla yere kapaklanan ve kanlar içinde kalan öykü kişisi adamın yavaş yavaş can çekişi, “Tasviri Nafile Bir Şehrâyin”de verilir.

Bütün kitap boyunca bunalımlarıyla, huzursuzluklarıyla, iletişimsizlikleriyle kısacası iç kanmalarıyla insanlardan köşe bucak kaçan adam, yere kapaklanır; kanlar içinde kalır ve can çekişmeye başlar. Adam ölüm anını, kalabalığın başına toplanmasını ayrıntılı bir şekilde anlatır. Toplumla bir türlü uzlaş(a)mayan, iletişim kur(a)mayan bir anlamda tutun(a)mayan adam, ölüm anında bile çağının insanlarını eleştirmeye devam eder. İnsanların sahteliğinden, ikiyüzlülüğünden, kirli ve sahte ilişkilerinden dem vuran adam tüm insanlara yavaş yavaş veda eder:

“Kendimize iyi insan, hoş insan dedirtmenin çok kolaylaştığı zamanlarda yaşıyoruz. Günümüzün en muteber dili ve ilişki biçimi de iyilik ve hoşluk dağıtmak değil mi? Hiçbir maliyeti ve riski yoktur nasıl olsa, istediği kadar cömert davranabilir insan. Herkes birbirini bu dille kolayca yumuşatır, ikna eder ve kandırabilir. İyi insan, hoş insan diyen de iyi, hoş insan kabul edilen de bu durumdan çok memnun olur... Herkes iyilik dağıtıyordu ama kötülük kol geziyordu ve hepimiz alışmıştık onun dünyamızı biraz daha istila etmesine. Artık olağan bir durummuş gibi geliyordu bu bize.” (İçkanama, 2018: 128)

Öykü kişisi adam, bir yandan can çekişirken diğer yandan hayatı bir film şeridi gibi gözlerinin önünden geçer. Karısı, şefi, kafeste ona işkence yapan ve Kemik Kıran

olarak bilinen adam, terminalde karşılaştığı çocukluk arkadaşı, gazeteci yazar, kaldırımda mendil satan çocuk... Kitabın ilk öyküsünden son öyküsüne kadar merkezde hep bunalımlı, sürekli kendisiyle bir hesaplaşmaya giren, iletişim kurmakta zorlanan ve en önemlisi içkanamaları olan adam vardır. Kitaptaki diğer öykülerde olduğu gibi bu öyküde de öykü kişisi olarak okurun karşısına çıkan bu bunalımlı adam, öykünün sonunda son nefesini verir. “Gülümse Hayat, Gülümse!” öyküsünde üstüne kapattığı kapı ile kendisine göre dışarıda, topluma göre ise içeride kalan, toplumla kendi arasına mesafe koyan adam, bu sefer de girdiği tabutun kapağının kapanmasıyla birlikte bütün dünyayı, insanları eşini, dostunu, arkadaşlarını, işini dışarıda bırakır, kendisi ise içeride kalır. Adam, her şeyi ve herkesi geride bırakarak bunaldığı, sıkıldığı, alışamadığı bir türlü tutunamadığı bu hayattan kopar “Özenle yerleştirdiler beni tabuta. Sayısız insandan izler taşıyan bir tahta kokusu... Bir el, soğudukça eğrilip kalan dizime bastırarak düzeltti. Ellerimi yanlarıma uzattılar. Sağa sola çarpmaması için başımın iki tarafını da ceketimle doldurdular. Gömleğimin dışarıda kalan yenini toplayıp içeriye aldıktan sonra tabutun kapağını üstüme kapattılar. Bütün dünya dışarıda kaldı.” (İçkanama, 2018: 143)

Yabancılaşma teması bu öykülerde daha çok bir iletişimsizlik hâli olarak ele alınır. Toplumla uzlaşmayan bireyin yaşadığı içsel problemler öykülerin temel odağını oluşturur. Yabancılaşma hâli her öyküde farklı bir kimliğe büründürülerek farklı perspektiflerden okuyucuya sunulur. Bu durum da yabancılaşma kavramının kesin bir sınırının olmamasından ve hemen hemen her alanda görülebilecek bir hâl olmasından ileri gelir. Ancak öykülerin iletmek istediği ortak düşünce bireyin benliğinden uzaklaşması olarak okunabilir. Çağın bireyi değiştirdiği, dönüştürdüğü bir anlamda kimliksizleştirdiği düşüncesi ve bu durumun bireyin ruhsal dünyasında gerçekleştirdiği yıkım ve bütün bunların sonucunda meydana gelen *içkanama* bu öykülerin hemen hemen hepsinde üzerinde durulması gereken temel öğeler olarak ön plana çıkar.

3.3.3.9. Gelenek

Gelenek kavramı, Arapça bir sözcük olan ve *rivayet ve aktarım zinciri, filan filandan o da filandan aktardı* anlamına gelen ‘an’ane sözcüğünden gelir. Dolayısıyla yeni olan gelenek kavramından önce örf, adet, ‘an’ane gibi kavramlar kullanılır. Gelenek kavramı İngilizcede *tradition* kavramıyla karşılanır. En genel modern

anlamıyla *tradition* İngilizceye 14. yy'da eski Fransızca yakın kök *tradicion*dan gelir. Bu kavram ise Latince *traditionem*den gelir. Kökü Latince *tradere*'den gelen kelime; vermek, teslim etmek anlamına gelir. (Williams, 2012: 386) Gelenek; bir toplumun hafızasıdır, denilebilir. Gelenek- tevarüs edilen şey- maddi nesnelere her türlü şeye olan inancı, kişi ve olay imajlarını, pratikleri ve kurumları içerir. Gelenek; binaları, abideleri, bahçeleri, heykelleri, resimleri, kitapları, alet ve makineleri içine alır. O belirli bir zamanın, toplumunun sahip olduğu her şeyi sadece maddî olmayan aynı zamanda manevî olan her şeyi içerir. (Shils, 2003: 110) Bu bakımdan gelenek, bir toplumun geçmişten getirdiği, çok eski olduğu için kutsal sayılan, kuşaktan kuşağa aktarılan unsurların (din, kültür, alışkanlık, yaşam tarzı, bilgi, töre...) tümüdür. Gelenek alışkanlıkların toplamıdır. Toplumdaki bireyleri birbirine bağlayan bu alışkanlıklar sağlam ve kökleşmiş bir geçmişe sahiptir. (Hançerlioğlu, 2007: 150) Gordon Marshall da geleneğin davranışsal boyutuna dikkat çeker ve devamında gelenek için; belirli norm ve davranışsal değerleri benimseyip aşıl原因an gerçek ya da hayalî bir geçmişle süreklilik gösteren ve yaygın biçimde benimsenen ritüeller ya da davranışların toplamı (Marshall, 1999: 258) şeklinde bir tanım yapar. Büyük Türkçe Sözlük'te ise gelenek; kültürel birikim olarak değerlendirilir ve geleneğin kültürel birikim yönüne dikkat çekilerek kavram için; "Bir toplulukta, zaman içinde meydana gelen kültür birikiminin neticesi olan her şey, an'ane." (Doğan, 2003: 461) gibi karşılıklar kullanılır. Sonuç olarak geçmişten bugüne kadar toplulukların yapıp ettiklerinin, ortaya koyduklarının, tutum ve davranışlarının, yaşam biçimlerinin bir toplamı olarak ifade edilebilir.

Öykülerinde ele aldığı temalar ve eserlerinde savunduğu düşünceler dikkate alındığında Hüseyin Su'nun adı Türk edebiyatında geleneği temsil eden sanatçılar arasında gösterilebilir. Bu bağlamda Ayşenur İslam Külahlıoğlu Hüseyin Su'yu, *Yeni Gelenekçi* yazarlar sınıfına dâhil eder. Hüseyin Su kendisini gelenekçi, muhafazakâr bir yazar olarak tanımlamaz. Bununla birlikte o, gelenek kavramının kültürel bir enkaz ya da geçmişe saplanıp kalma şeklindeki tanımlamaların da karşısında durur. Ona göre gelenek, bir ilik bağıdır. Kendisiyle yaptığımız röportajda geleneğin memesinden emmeyen bir geleceğin sağlam bir şekilde inşa edilemeyeceğini ifade eder ve sözlerine şu şekilde sürdürür: "Gelenek bir kültür enkazı değil, vahiy bir ilik bağıdır. Vahiyden aldığımız bu ilik nesilden nesle aktararak sürer. Gelenek, geçmişte olan değil gelecektir." (Su, kişisel iletişim, 12.03.2018) Kendisini muhafazakâr ve geleneksel

yazar tanımlamasının dışında tutan yazar, gelenek ile geleneksel ya da muhafazakâr kavramları arasındaki farkı şu sözlerle ortaya koyar:

“Şöyle soralım; bir Müslüman geleneksel ve muhafazakâr bir insan mıdır? Peki, İslâm geleneksel ve muhafazakâr bir din ve inanç mıdır? Bence her iki sorunun cevabı da kesinlikle hayır olmalıdır. Her dem yeni bir din ve inanç nasıl geleneksel ve muhafazakâr olabilir? Mümkün mü bu? Gelenekle bize ait bir değer ifade edeceksek eğer, bizim lügatimizde bunun karşılığı (başka bir söyleşide de ifade ettiğim gibi), vahyî ilikbağı olmalıdır. Bizim için gelenek, vahiyle başlayan süreçte oluşan ve bugüne kadar birbirine eklenerek kurulan sahih bir yapıdır. Bugün gelenek; görenek, âdet gibi sözcüklerle ifade edilen çoğu düşünce ve tavırlar, sözünü ettiğim ilikbağının ve yapının kesinlikle dışında kalır. Muhafazakâr kavramı da öyle.” (Su, 2015b: 389)

Hüseyin Su, birçok öyküsünde modernleşmeyle birlikte hayatımızdan sessizce çekip giden bize ait birçok değeri gündeme getirir. Su, Batılılaşmayı ya da modernizmi doğrudan eleştirmek yerine kaybettiğimiz değerleri bize hatırlatma yoluna giderek değişimin hayatımızda yarattığı tahribata göndermelerde bulunur. Geleneksel değerleri ve bu değerlerin kayboluşunu yer yer öykünün merkezine oturtarak yer yer de ayrıntılara saklayarak verir. Satır aralarında gizli olan bu geleneksel değerlerin bir kısmı toplumsal hayat, bir kısmı iktisadî hayat, bir kısmı da inanç ile ilgilidir. Daha önce ifade edildiği üzere gelenek, bir toplumun çok eski çağlardan günümüze kadar kuşaktan kuşağa aktardığı maddî ve manevî değerlerin tümüdür. Bu bağlamda gelenek bu öykülerde soframızda kullanmadığımız ve çoğu kez adını dahi bilmediğimiz bir tabak çanak, sermediğimiz bir örtü, giymediğimiz bir çift yemeni, raflara kaldırdığımız bir bohça, yerini gömme dolaplara bırakan sandık olarak çıkar. Ticaret ahlâkını belirleyen ve denetleyen bir kurum olan, aynı zamanda usta-çırak ilişkisi bağlamında, bir mesleğin devamlılığı noktasında teminat olan Ahilik Sistemi yine bu öykülerde karşımıza çıkar.

3.3.3.9.1. İnanç ile İlgili Geleneksel Değerler

“Ana Üşümesi” adlı öyküde dul kadının mezarlığın önünden geçerken durup dua okuması (AÜ, 2015: 15) inanç hayatı ile ilgili geleneksel bir değeri gösterir. Mezarlığın yanından geçerken geçen kişinin mezarda yatan kişiye selam vermesi, dua okuması ve ölenlere saygı göstermesi dinimizde sünnet derecesinde bir davranıştır.

“Alnımı Uzatıyordum Rüzgârın Dudaklarına” adlı öyküde anlatıcı konumunda bulunan öykü kişisi gencin ölüm döşeğindeki babasının başında Kur’an’dan bölümler okuması inanç hayatımızla ilgili bir diğer ögedir: “Kafasını çevirdi, gözlerini yarı açarak baygın baygın baktı ve sonra da kapadı gözlerini. Kitap’ı bana uzatıp ‘oku!’ dediler.”

(AÜ, 2015: 25) Anlatıcı konumunda olan genç, çocukluğuna giderek babasının yatmadan önce Yasin okuduğu günlere gider.

Hem mezarlıktan geçerken dua hem de ölüm döşeğinde olan biri için Kur'an'dan bölümler okumak toplumumuzda kabul gören önemli ritüellerdendir. Buna paralel olarak toplumsal hayatın bir parçası olan düğün, sünnet, nişan, hac uğurlama, sınav, mezarlık ziyareti gibi önemli olaylar icra edilirken Yasin Suresi'nin okunması güçlü bir ritüel olarak göze çarpar. Bunun dışında "Geceleri Yasin'i okumak, sanki Kur'an-ı yedi defa hatmetmek gibidir.", "Allah u Teâlâ'nın rızası için geceleyin Yasin'i okuyan kimse affolunur.", "Sure-i Yasin'i geceleri okuyan kimseye Kur'an'ı yedi defa okumuş gibi ecir verilir." şeklindeki hadisler, Yasin Suresi'nin toplumun inanç dünyasındaki yerini gösterir.

"Tüller" ve "Ütü Yanığı Günler" de öykü kişileri olan anne-baba inançlı, kulluk bilinci olan kişilerdir. Her sabah ilkeli bir biçimde ibadetlerini yani Allah'a kulluk görevlerini yerine getirir ve bu şekilde güne başlarlar: "Babayla anne güneş doğmadan önce kalkmış olurlardı her zaman. Yeni güne kapıları hep o saatte açılırdı. Babanın ve annenin güneş doğmadan önce ilkeli bir biçimde yapılan görevleri vardı." (AÜ, 2015: 33) Sabah namazıyla beraber gün doğmadan güne başlamak Anadolu insanının önemseydiği bir davranıştır. Faziletli bir davranış olarak kabul edilen bu tutum çoğu zaman dinin bir buyruğu olarak karşılanır. Bu noktada erken kalkmak ile ilgili dilimizde "Erken kalkan yol alır.", "Erken kalktım işime, şeker kattım aşıma.", "Akşama karşı gitme, tana karşı yatma." gibi atasözleri erken kalkmanın faziletini gözler önüne serer.

"Gülşefdeli Yemeni" adlı öyküde öykü kişisi Halakız'ın odasının tasviri yapılırken inanç hayatı ile ilgili birtakım tespitlerde de bulunulur: "Seccadesi, sağ köşesi kıvrılmış olarak sürekli serili dururdu köşede. Tespihi, bir çatal iğneyle seccadesinin kıyısına takılı olurdu hep." (GY, 2015: 12) Seccadenin açık bir şekilde yerde serili bırakılması toplumda hoş karşılanmaz hatta "Eğer kapatmazsan şeytan namaz kılar." gibi aslı olmayan inanışların ortaya çıkmasına yol açar. Seccadenin serili bir şekilde yerde bırakılmaması tamamen temizlik anlayışından ileri gelen bir davranıştır. Bu bağlamda katlanıp kaldırılması gereken seccadenin zamanla sadece sağ köşesi kıvrılarak yerde bırakılması örfi bir davranış olarak günümüze kadar gelir.

Halakız, evin bir büyüğü olarak ibadet noktasında yapılması gerekenler hakkında ev halkını uyarır ve yapmaları noktasında da ısrarcı olur: "Ramazanda sahur,

diğer günlerde sabah namazları ve bütün vakitler için evimizin, ileri gitmeyen, geri kalmayan, durmayan çalar saatiydi. Her sabah babamı, annemi, ablalarımı ve beni mutlaka uyandırırđı. Günde beş vakit, vaktin geldiğini, ihmal etmişsek geçtiğini bize hatırlatır, aymazlığımız devam ediyorsa bize sitem ederdi.” (GY, 2015: 15)

“Giden Gün Ömürdendir”de öykü kişisi Nafiz Bey, esnaflık yapar ancak dünya işleri ibadetinin önüne geçmez. Maddî dünya için manevîyatından vazgeçmeyen Nafiz Bey, ilkeli bir Müslüman duruşu sergiler. Gözü ve gönlü tok biridir. Nafiz Bey, akşam ezanıyla birlikte dükkânını kapatır ve camiye uğradıktan sonra evine doğru yol alır. Yatsı namazını kıldıktan sonra kafasını yastığa koyar ve bu şekilde günü bitirir Akşam namazından sonra dükkanı kapatmak, yatsıdan sonra oturup sohbet etmemek toplumda kabul gören ve hassasiyetle üzerinde durulan davranışlardır. Bu bağlamda Ebû Berze'nin “Rasûlullah yatsı namazından önce uyumayı, yatsı namazından sonra da konuşmayı hoş karşılamazdı.” (Buhari, Mevâkit 23) sözleri önemlidir. Bu sözlerin arka planında yatsıdan önce uyuyan kişi uykuda kalıp namazı kaçırabilir, yatsıdan sonra ise uyumayan kişi gece geç yattığı için sabah namazına kalkamayabilir düşüncesi yatar.

“Berî Dön Güzel de Yüzün Göreyim” adlı öyküde çocuk anlatıcı, Kur'an okumak için camiye gittiğinden söz eder, Amme Cüzü'nü bitirdiklerinden herkesin katılımıyla kendileri için gerçekleştirilecek olan cami avlusundaki töreni anlatır. (AH, 2014: 18-19)

3.3.3.9.2. Toplumsal Hayat ile İlgili Geleneksel Değerler

Hüseyin Su'nun birçok öyküsünde, geçmişte hayatımızda yer alan ama modernizmle beraber hayatımızdan sessizce çıkıp giden toplumsal birtakım değerlerin işlendiği görülür. Bu durum nostalji kavramıyla açıklanabilir. “Nostalji- *nostos* (eve dönüş) ve *algia* (özlem), *nostalgia*- artık var olmayan veya hiç var olmamış bir eve duyulan özlemdir. Nostalji bir yitirme ve yer değiştirme duygusudur...” (Boym, 2009: 14) Yurt, sıra özlemi olarak kullanılan kavram ilk söylendiğinde akla geçmişte kalan, bir daha geri getirilmesi mümkün olmayan ve bozulan, çözülen durumları getirir. Ancak her ne kadar geri getirilmesi mümkün olmayan şeyler için kullanılsa da nostalji, bir toplumun tarihsel ve siyasal, kültürel birikimini gösterir ve bu birikim o ulusun geleceğinin inşasında önemli bir rol oynar. Bu bağlamda nostaljinin tarihsel arka

planının zenginliği geleceğin sağlam temeller üzerine kurulması açısından son derece önemlidir.

Hüseyin Su'nun öykülerinde nostaljik karelere rastlamak son derece mümkündür. Gelenek bağlamında kaleme aldığı bu öykülerde geçmişte toplumun hayatında önemli bir yer tutan ama şimdi sadece bir özlemden, bir hasretten ya da siyah beyaz bir fotoğraftan ibaret olan alışkanlıklarımızdan kullandığımız araç gereçlere kadar toplumsal hayata dair unutulmuş ve şimdilerde ise birer özlemden, ağızda kalan bir tattan öteye geçmeyen birçok güzel şey tekrar gün yüzüne çıkar.

“Alnımı Uzatıyordum Rüzgârın Dudaklarına” adlı öyküde, anlatıcı konumunda olan genç ölüm döşegindeki babasını son kez görmek için köyüne doğru yola çıkar. Köye varıp içeri girdiğinde konu komşunun bir anlamda bütün köyün, köy odasında babasına karşı son görevlerini yerine getirmek üzere toplandıklarını görür:

“Uzak yakın komşuların hepsi de evimize toplanmış, çalköşe oturuyorlardı derin bir suskunlukla. Bu son görevleriydi onların. Uğurluyorlardı sanki. Her gün bir bölümünü daha azar azar yitirdikleri ortak bir duyguyu, kaçınıcı kez yaşıyorlardı kim bilir? Bir gün böyle değil de bu insanların da birbirlerine yabancı olacağını, bu gidişle, birisinin acısını ya da sevincinin ötekini ilgilendirmeyeceğini düşünmezdim bile.” (AÜ, 2015: 27)

sözleriyle anlatıcı aslında herkesin birbirinden bihaber olduğu günümüzü işaret eder. Hiç kimsenin bir diğerinin sevincine ya da üzüntüsüne ortak olmadığı bir dönemde yaşayan anlatıcıya göre insanlık çözülme içindedir: “Meğerse hepimiz bir akıntıya kapılmış gidiyormuşuz da haberimiz yokmuş. Kadını, erkeği, yaşlısı genci böyle bir çözülme, çürüme içinde olduğumuzdan habersiz, acımıza katılmak için toplanmışlardı.” (AÜ, 2015: 27)

“Tüller” adlı öyküde de bugün çok seyrek bir şekilde karşılaşılan toplumsal hayata dair birtakım geleneksel değerler satır aralarında verilir: “Uyurken göbeklerine gün ışığı düşürmeyi kısmetsizlik bilirlerdi” (AÜ, 2015: 34) şeklindeki sözleriyle anlatıcı Anadolu’da yaygın bir inanış olan ve insanları tembellikten alıkoyan bir âdete gönderme yapar, daha gün doğmadan uyanmanın gerekliliğini vurgular.

Toplumsal yaşama dair bir diğer unsur da alacaklıların eve geldiğinde annenin gösterdiği davranış biçimidir. Yabancıların yanında kadınların bulunmaması, dışarıda bekleyip gelen misafirlere bir şeylerin hazırlanması gibi birtakım rollerinin olması Anadolu’da yaygın bir gelenektir: “...eve yabancılar geldiğinde hep dışarı çıkardı anne. yine öyle yaptı. annenin dışarıda demlediği çayı, çocuk getirip sunardı konuklara.

Çaysız kaldırılmazdı gelen hiçbir konuk. çay hazırlanıp da kapı tıklatılıncaya dek, kapının yanında babasının buyruklarını beklerdi ayakta.” (AÜ, 2015: 35)

Modern zamanların bize kaybettirdiği unsurlardan birisi de komşuluk ilişkileridir. *Ev alma, komşu al.*” “*Komşu, komşunun külüne muhtaçtır.*” “*Komşusu aç iken kendisi tok yatan bizden değildir.*” gibi sözlerden de anlaşılacağı üzere komşuluğun önemli olduğu toplumumuzda bu durum modernleşmeyle birlikte yavaş yavaş kaybolmaya başlar. Kentleşmeyle birlikte herkes kendi sınırlarını çizer ve çizdiği bu sınırlar içinde yaşamaya başlar. Modern insan apartmanlarda yaşamaya başladığından beri altındaki, üstündeki ve yanındaki komşusundan haberdar değildir:

“Nihayet modern kişilik aşırı derecede ferdiyetçidir. Kişiliği taşıyan birey, değerler hiyerarşisinde son derece önemli bir yere sahiptir. Bireysel özgürlük, özerlik ve bireysel hakları en önemli, vazgeçilemez moral değerler olarak kabul görürler ve bunların arasında bulunan birey hakları, bireyin yaşam biçimini mümkün olduğunca özgür bir biçimde planlama hakkıdır.” (Berger-Kellner, 2000: 93)

Bununla birlikte herkes acısını, sevincini, tasesini, kederini tek başına yaşamak zorunda kalır. Evde bulunmayan bir şey için çaldığımız ilk kapının komşu kapısı olduğu dönemlerin çok uzağında kaldığımız bir dönemde “Tüller” adlı öyküde öykü kişisi çocuk, evde şeker olmadığından ödünç şeker almak için komşuya giderek okuyucuya o günleri hatırlatır.

“Aydan Arıdır Yüzleri” adlı öyküde okumak, adam olmak ve hayatlarını kurtarmak için köyden şehre giden dört gencin gözünden köy-kent karşıtlığı verilir ve kente, kent insanına unutilan birtakım insanî değerler üzerinden eleştiriler getirilir:

“Birbirimize yanıtız sorular soruyorduk.

Bu insanlar sevmez mi? diyordu, Mustafa.

Bu amcalar acımasız mı? diyordu, Mehmet.

Bize, bizim inandıklarımıza bu kent, bu kentte yaşayanlar inanmazlar mı? diyordu, Mahmut.

Bu erkekler, babalarımız, amcalarımız, dayılarımız; bu kadınlar ve kızlar; analarımız, bacılarımız, halalarımız, teyzelerimiz ve komşularımızın erkek ve kadınları gibi, bizim gibi yaşamazlar mı, görmezler, gözetmezler mi, hissetmezler miydi? Bu topraklar (neredeydi toprak?), bu sular, bizim topraklarımız ve sularımız gibi yedirip içirmez, besleyip büyütmez miydi; bu kat kat taş evler, Tanrı misafiri barındırmaz mıydı; içleri sulanıp süpürülünce burcu burcu toprak kokmaz mıydı? Diye soruyor, soruyorduk.” (AÜ, 2015: 45-46)

Kentleşmeyle birlikte cemaat tipi toplumdan cemiyet tipi topluma dönüşen topluluklarda, buna paralel olarak birtakım değerler de unutilur. Birey olmanın ön plana çıktığı bu topluluklarda birtakım insanî değerlerin ötelendiği ve “ben” duygusunun öne çıktığı görülür. Giyim kuşamın değiştiği, doğal yaşamın tadının unutilduğu bu yerlerde

bireyleri kontrol eden mekanizmalar mevcuttur. İsimlilik, homojenlik ve kurumsal devasalık gibi boğucu özelliklere sahip olan kentler (Bookchin, 1999:31) insanları özünden kopran ve onları yutan devasa bir yapıya dönüşür.

Ana Üşümesi adlı öykü kitabının ikinci bölümünü oluşturan öykülerin tamamına yakınında ise birtakım toplumsal değerlerin yitirilişi üzerinde durulur. Öyküden ziyade daha çok deneme havasında yazılan bu öyküler genel olarak *Edebiyat* etrafında şekillenen öyküler olduğundan bu öykülerde daha çok toplumun duyarsızlığı eleştirilir, kaybolan birtakım ahlakî değerlere göndermelerde bulunulur.

Bu öykülerin ilki olan “Tüneller”de yoksulları gözetmek, onlara yardım etmek; “Rahvan”da, bir davaya bağlanmak, bağlılık, vefa; “Isındıkça Buğulanan Toprak”ta, birliktelik, sorumluluk bilinci, bağlanma gibi değerler ön plana çıkarılırken tüm bunların karşısında toplumun bunlara kayıtsız kalması ve adamsendeciliği; “Kaynayıp Çoğaldıkça Kanımız” adlı öyküde, tekdüze ve monotonlaşmış aynı zamanda kendi değerlerine yabancılaşmış bir halk, sistemin çarkları arasında ezilen ama bu ezilmeye karşı kayıtsız kalan bu halkın eleştirisi; “Damarlarda Kan Gibi”de de içinde bulunduğu durumdan rahatsız olan ve bu koşulları değiştirmek için çırpınan gencin karşısında duran toplumun eleştirisi gibi unsurlar mevcuttur. Bu öykülerin hemen hemen tümünde ön plana çıkan temel kavramlar sorumluluk, sebat, bağlanma, eylem, sadakat, güven, farkındalıktır ki bu kavramlar, modern insanın bihaber olduğu kavramlardır.

“Gülşefdeli Yemeni” adlı öyküde toplumsal hayata ait birtakım geleneksel değerler ve bu değerlerin hayatımızdan sessiz sedasız çekip gidişi satır aralarında anlatılır. Bunlardan ilki öykü kişilerinden Halakız’ın konumudur. Halakız, bir anlamda öyküde geleneğin temsilciliğini yapar. Hem aile içinde üstlendiği roller hem karakter açısından duruşu, kullandığı araç-gereçler onu tam anlamıyla geleneğin sözcüsü haline getirir. Halakız nişanlısı askerde veremden ölünce aşkına sadık kalır ve bir daha evlenmez. Ağabeysinin ailesiyle aynı evde yaşayan Halakız, evin çekip çevrilmesinden çocukların eğitimine kadar hep başrolüdür:

“Onun hayatı, herkes için söze dökülmeyecek kadar manevî bir mahremiyete sahipti âdeta. Herkes, halamdan söz ederken, koruması gereken mesafeyi, durması gereken yeri, aşmaması gereken sınırı bilirdi. Bütün bunlar, onun konuşulmaz bir insan oluşundan değildi elbette. Tam tersine; yüzünden tebessümü hiç eksik olmayan, sevecen, yumuşak başlı, evde her şeye, her yere, her işe yetismeye çalışan bir insandı. Büyüklerden birisi biz çocuklardan bir şey isteyecek olsa, yerinden ilk yekinen halam olurdu... Ben de ablalarım da ne öğrendiysek halamdan öğrendik.” (GY, 2015: 8-9)

Geleneksel ailelerde çocuğun yetişmesi noktasında kimi zaman amca kimi zaman dayı kimi zaman hala; baba ve anne ile birlikte önemli fonksiyonlar üstlenir. Kentleşmeyle birlikte bu aile tipinde meydana gelen çözümler sonucu geleneksel aile yerini çekirdek aileye bırakır. Böylece çocuk sadece anne ve babasıyla yaşamak durumunda kalır. Bu durum da çocuğun sağlıklı bir şekilde yetişmesi, gelenek ve göreneklerinden haberdar bir şekilde büyümesi noktasında çocuğa olumsuz bir şekilde yansır.

Gülşefdeli Yemeni öyküsünün başkişisi olan ve geleneği temsil eden Halakız'ın hayatında sandık ve sandığın içinde yıllarca kutsal bir varlık gibi koruduğu eşyalar da geleneği temsil eden unsurlar olarak öyküde yer alır. Her biri el emeği göz nuru olan bu eşyaların çoğu ya bir yerlerde unutulmuş ya da sessizce hayatımızdan çıkıp giden eşyalardır. Bir anlamda modernizme yenik düşerler. Hüseyin Su, "Tahta Bavul" adlı yazısında, bu tarz eşyaların önemine atfen şunları söyler: "Gerek bir insanın, gerekse bir toplumun hayatına giren herhangi bir eşyanın izi kolayca silinmez; hiç kullanılmaları bile kuşaktan kuşağa o toplumun kültür dokusunda ve muhayyilesinde yaşamaya devam ederler. Hatta gündelik hayatımızdaki görünürlükleri azaldıkça değerleri artar ve evlerimizin en mutena köşelerinde yerlerini alarak her geçen gün biraz daha terfi ederler." (Su, 2015: 313) Halakızın sandığı ve bu sandıktaki eşyalar tam anlamıyla bir toplumun hafızası niteliğindedir:

"Kapının ardındaki sandığı bizim için mucizeler dükkânıydı. Ablalarımınla birlikte halama sandığını sık sık açtırır, bohçalarını çözdürür, her bir eşyasını yıllardır bizlerin kısmeti diye sakladığı, çoğunun adını halamdan ve ablalarımın duyduğum örtüleri, işlengileri, oyaları, pullu tülbentleri, nişanlısından kalan kehribar tespihi, kat kat örtüler içinde sakladığı sararıp solmuş, köşeleri kırılmış, kıvrılmış fotoğrafları, taşlı yüzüğü, kolyeleri, fotoğrafsız boş, sırmalı çerçeveyi elden ele dolaştırır, kokularını içimize çeker gizemli bir saygıyla halama verirdik." (GY, 2015: 12)

Sandık, Türk kültüründe önemli bir yere sahip olan ve geçmişte hemen hemen her evde bulunan kültürel değeri olan bir nesnedir. Kaşgarlı Mahmud'un eserinde kız sözcüğünün karşılıkları; misk kokusu taht, kürsü, sandık ve heybe gibi şeyler şeklinde sıralanır. Bu bağlamda sandık manasına gelen "kiz" sözcüğünden gizlemek saklamak filleri yapılır. Dolayısıyla bir şeyin saklandığı ve gizlendiği yer sandık olur. (Karaçağ, 2011:249) Sandık, saklama işlevinden çok bünyesinde koruduğu eşyaların kültürel değerleri bakımından önemlidir. Sandığın içindeki eşyaların gelenek ve görenek bağlamında üstlendikleri görevler sandığın önemini bir kat daha artırır.

Yine aynı öyküde, anlatıcı konumunda olan gencin çağın insanını temsil eden nişanlısının geleneğin temsilcisi ve sözcüsü konumunda olan Halakız'a tepeden bakması, onun karşısında saygı sınırlarını zorlaması ve Halakız'ın yıllardır gözü gibi bakarak sakladığı ve her birinin kültürel açıdan çok değerli olan eşyalara; *zevksiz ve çok eski şeyler hepsi de*, şeklindeki yaklaşımı yeni neslin düşünce dünyasının bir değerlendirilmesi olarak okunabilir.

“Yanağında Dedemin Sakal İzleri”nde geleneksel Anadolu ailesinin yaşadığı bir ramazan gününün panoraması çizilir. Öyküde anlatıcı kişi, aynı zamanda öykü kişilerinden olan bir çocuktur. Öykü başkışisi çocuk, aslında öykünün başında yetişkin bir bireydir. Ancak geçmişe özlem duyar. Çocukken tuttuğu ilk orucu ve bu orucunu dedesine satma girişimini özlemlerle anar. “...oruç olduğuma, yemediğime, içmediğime inandırmaya çalışacağım; inandırmalıyım diye düşüneceğim çünkü iftarla birlikte dedeme satacağım orucumu, elini öpeceğim, o da beni öpecek ve bana bir tarla bağışlayacak; o ândan itibaren sahipleneceğim o tarlayı, bağı, bahçeyi...” (GY, 2015: 35) Oruç satma geleneği, Anadolu coğrafyasında uzun yıllar boyunca devam etmiş bir gelenektir. Tüm gün oruç tutamayacak kadar küçük olan çocuklar, belirli bir süreye kadar oruç tutarlar ve bu oruçlarını birtakım nesnelere karşılığı büyüklerine satarlar. Bu nesnelere genellikle çocukların sevdiği şekerleme türü şeyler olur.

Aynı öyküde geniş aileyi oluşturan bireylerin konumları ve görevleri belirtilir, bununla birlikte sofranın düzeninden sigara içmeye kadar her şeyin saygı çerçevesinde nasıl gerçekleştiği anlatılır: “...annem ve yengelerim gülerken yana dönüp tülbentlerinin ucuyla ağızlarını örtecekler, dedeme ve kayınlarına saygılarından...” (GY, 2015: 36) Evdeki herkesin görevi bellidir. Dede ve büyükanne işlerin yürütülmesinden sorumludurlar. Anne ve diğer gelinler sofrayı hazırlarlar, dedenin minderi baş köşeye konulduktan ve sırtına yastık verildikten sonra sofranın bu konuma göre serilir. Sofrada kullanılan eşyaların tümü geçmişte kalan, el emeği göz nuru ürünlerdir. Her biri bir tarihi, bir kültürü hatırlatır. İnsanın kendi becerisiyle üretip kullanabildiği eşyaların kendisi için daha anlamlı hale geldiğini hatırlatmakta yarar var. Bu eşyalar emek ürünü olması veya doğrudan gerçek ihtiyaca cevap verebilmesi özellikleriyle uzun süre gözden düşmezler. Bu yüzden kullanıcılar tarafından çok kolay benimsenirler. Kolay kolay bozulmamaları, bozulduklarındaysa hemen hemen herkes tarafından rahatlıkla tamir edilebilmeleri, en önemlisi doğal unsurlardan oluşmaları

(bunlar genellikle ağaçtan, deriden, ya da dokuma türündendir) sayesinde kullanıcılarla aralarında duygusal bir bağ kurulur. (Göka, 2001: 27) “...sofra bezi dedemin makamına göre serilecek, ortasına, bir kalbur ya da bir elek kasnağı, üzerine de büyük, kıyıları nakış nakış, kalaylı sini konacak; Konya işi nakışlı tahta kaşıklar, kalaylı bakır taslar, perçem perçem yufka ekmekler...” (GY, 2015: 40) Göka'nın da ifade ettiği üzere çizilen sofrta tablosunda kullanılan araç-gereçlerin hepsi tamamen doğal, seri bir şekilde üretilmeyen, el emeği göz nuru olan eşyalardır. Her birinin ayrı bir değeri olan bu eşyalar, eskiden hayatımızda önemli bir yere sahip iken bugün çoğumuz onların adını bile bilmeyiz.

Sofrada bulunan erkekler, evin büyüğüne olan saygılarından dolayı yemek bittikten sonra sofrada sigara içmez, her biri dışarıya, birer köşeye geçip sigaralarını içerler: “...dedem birinin ateşiyle diğerini yakarken, babam ve amcalarım da birer bardak çaylarını zar zor içip, her biri evin bir yanında kaybolacak ve hiçbiri diğerine, hepsi de dedeme ve babaanneme göstermeden sigaralarını ardı ardına içecek ve fazla geç dönerlerse dedemin anlayacağından çekinerek, sadece ayakyolundan dönüyormuş gibi ellerini kurulayarak gelip oturacaklar...” (GY, 2015: 43-44)

Öykü, günümüzde modernizmin bir ürünü olan çekirdek aileye yenilen geniş ailenin sıcak, samimi, içten sevgi ve saygı bağlarının kuvvetli olduğu, işleyişinin kaynağını örf adet ve dinden alan ortamını yansıtır. Günümüzde kaybettiğimiz birçok değer gibi geniş ailenin de modernizme özellikle de kentleşmeye yenik düştüğünü geniş aile kurumuyla beraber daha birçok geleneksel öğelerimizi de yitirdiğimizi söyleyebiliriz. Bu öykünün geçmişte yaşanan geleneksel hayata, örf, âdet ve birtakım geleneklere, kullanılan araç-gereçten yenilen yemeğe kadar her şeye ayna tutar:

“Öykü, tipik bir ‘mutlu zamanlar’ tablosu olduğu kadar, gelenekleri, ahlaki değerleri, ataerkil aile yapılarındaki saygı ve sevginin boyutlarını inceden inceye vermesi bakımından da sosyal bir belge niteliğindedir. O günlere mahsus yiyeceklere ve iftar anındaki ruhsal doyunluğa mahsus cümlelerle dünyevi ve uhrevi tatları tekleştirilen bir bakış açısı sergilenirken, diğer yandan zaman bilincini kazandırma dâhil o günlerin eğitim anlayışını, çocuğun ve bilahare anlatıcı olarak çocuğun ruhsal durumunu ele veren cümleler de kimi pedagojik olguların altını çizmektedir.” (Lekesiz, 2001: 92)

“Suya Vuran Kırılğan Sûret” adlı öyküde de anlatıcı ve aynı zamanda öykü kişisi olan genç kız, bir itirafta bulunarak ergenlik dönemini atlatmak ve kendi kişiliğini bulmak adına modern olarak adlandırılan psikoloji kitaplarının hiçbir faydasını görmediğini kendisine dair o kitaplarda hiçbir şey bulmadığını dile getirir:

“On sekiz yaşımdayım. Benim yaşımdaki gençlerin psikolojisine yönelik onlarca kitap okudum. Doğrusu hiçbir yararını gördüğümü söyleyemem. Bu kitaplarda annem, babam ve çevremde tanıdığım insanlardan hiçbirisi yoktu. Roman kahramanları, o kitapların yazarlarından daha sıcak, daha bilge ve daha hayata denk düşen şeyler söylüyorlardı. En önemlisi de yaşıyorlardı. Annem, babam, var, ben vardım. Ötekiler, hep yaşamasız bilgileri sayıp döküyorlardı. Şu test kitaplarından çok da farklı değillerdi hani.” (GY, 2015: 65)

Ergenlik döneminde hırçınlaşan, sinir uçları sivrilen kızı yumuşatan, onu doğru yola sevk eden okuduğu psikolojik kitaplar değil anne-babanın gösterdikleri tutum ve davranışlardır. Anne-babanın hoşgörülü tavrı, korumacı tutumları ve doğruyu gösterme çabası ergenlik çağında olan genç kızın hata yapmadan bu dönemi atlatmasını sağlar. Nihai olarak bu öyküde, modern sayılabilecek birtakım kaynak ya da bilgilerin bazı durumlarda geleneksel eğitim (anne-babanın verdiği eğitim) karşısında yetersiz kalabileceği vurgulanır.

“Yüzündeki Deniz Duruluğu” adlı öyküde de anlatıcı konumunda olan anne, kızı ile beraber kız kardeşine gitmek üzere evden çıkarken kızının elindeki çantadan hareketle dönemin değişen değerlerine eleştirilerde bulunur ve bir anlamda yazarın sözcülüğünü yaparak geleneksel değerleri, geçmişe ait birtakım alışkanlıkları ön plana çıkarmak suretiyle över:

“ ‘Çantan ağır galiba anne, ben alayım. Nasıl taşıyorsun, koskoca çantayı?’ dedi. Sesi kulaklarımı okşuyordu sanki. Hayır, kızım hayır, dedim hemen. Teyzenin istediği bir iki parça eliş hepsini. Şimdikilerin taşıdığı çanta değil ki. Ne diye alırlar el kadar o şeyleri yanlarına bilmem. İçine bir şeyler konabilse bari. Belki de onlar haklı. Her şey o kadar kolaylaştı ki insanlar üzerlerindeki, hatta ceplerindeki bile katlanamaz hâle geldi. Bizler, çeşit çeşit örtülerle, patiklerle giderdik gezmelere. Çantanın sözü mü olur, nerdeyse bohçamız olurdu yanımızda. Bir de yanımızda annemiz ya da kaynanamız varsa, daha da katlanırdı yükümüz... İnsanlar, evlerinin içinde de, dışarda da özenmiyorlar artık kendilerine. Kolaylık bir bir budadı dikkatlerimizin, zevklerimiz dalını budağını. Yapıksız bir ağaç gibi gölgesiz kalakaldık orta yerde.” (GY, 2015: 92)

Bohça geleneğinin Anadolu toplumunda önemli bir yer vardır. Her yaşta insanın eşyalarını saklamak için kullandığı bu bohçalara, çoğu kez de genç kızların çeyizleri konulur. Bohçalar, kimi zaman gezmelere giderken eşyaların konulduğu bir araç olur kimi zaman da bohçanın içinde muhafaza edilen kumaşlar kapı kapı dolaşarak satılırdı. Bohçaların üstünde her coğrafya ve o coğrafyanın kültürünü yansıtan nakışlar bulunur. Bu nakışlar kimi zaman geometrik, kimi zaman bitki ya da hayvan figürü olur. Ancak modern çağın en büyük hastalığı olan konformizmle birlikte her şeyin tekipleştiği ve teknolojiye kurban edildiği bir çağda bu gelenek de artık geçmişte kalır. Her şeyin kolayına kaçan çağın insanı için bu tip şeyler bir yük olmaktan

öteye geçmez. Böylece bohçalar, günümüzde tavan arasında ya da dolapların en diplerinde tozlu bir şekilde kalan, belleklerde özlemle anılan bir nesne haline gelir.

3.3.3.9.3. İktisadî Hayat ile İlgili Geleneksel Değerler

Modernizmle birlikte kaybettiğimiz değerlerden biri de ticari ahlâktır. Özellikle gelişen ve değişen dünya düzeni ile birlikte insanoğlu daha çok kazanma hırsına sahip olur. Bu hırs, onun manevî dünyayı öteleyip tamamen maddî dünyaya yönelmesi, helâl-haram dairesini gözetmeden ticari faaliyetlerde bulunmasına neden olur. Ahlâklı ve Allah korkusu olan Anadolu esnafı yerini daha çok kazanmak için her şeyi mübah gören esnafa bırakır. Bu durum gelenekten beslenen ve öykülerini İslamî duyarlılıklarla kaleme alan yazarlar tarafından işlenen temalardan biri haline gelir. Bu yazarlardan biri olarak değerlendirilen Hüseyin Su da bazı öykülerinde esnaflara yer verir ve bir anlamda eskiden esnaf ahlâkı bu şekildeydi dercesine öykülerinde kaybolan birtakım değerleri tekrar gün yüzüne çıkarır:

“Anadolu kasabalarının belirgin kişilerinden biri de esnaf tipidir. Belli ve oturmuş inanç, yaşama ve sosyal ve ticarî ilişki biçimlerine sahip olan kasaba esnafı, ahilik kültürünün verdiği bir kazanımla Türk ekonomi, ticaret ve sosyal hayatında çok olumlu roller üstlenmiştir. Ancak zamanla moderniteyle birlikte bu sağlam değerlerin aşınması da acı bir gerçek olarak göz önündedir. Bu değişim, Hüseyin Su’nun hikâyeci duyarlığına çarpıcı bir biçimde yansımış. O, biraz nostaljik bir yaklaşımla eskinin eskimez değerlerinin usul usul kayışına hüzünlenirken bir yandan da sosyal değişimin kırılma noktalarına işaret ediyor.” (Çetin, 2005: 16)

“Giden Gün Ömürdendir”de, modernizmin yıkıcılığına karşı eskiyi, geleneği Nafiz Bey temsil eder. Nafiz Bey’in kişiliğinde idealize edilen geleneksel değerler bu öykünün ana temasını oluşturur. Nafiz Bey, Uzun Çarşı’da esnafılık yapar. Helâl dairesinde ekmeğini kazanmaya çalışan, daha çok kazanma gibi bir hırsı olmayan aksine kazandığına şükreden, yoksullara yardım eden bir kişiliğe sahiptir. Tam anlamıyla esnaf ahlâkı olan, hilede gözü olmayan, mahallede herkes tarafından sevilen biridir. Ömrü, evi ile dükkânı arasında geçer. Besmeleyle açtığı dükkânını akşam ezanıyla birlikte kapatır ve her akşam namaz kılmak için camiye gider. Namazdan sonra dosdoğru evine giden Nafiz Bey, yatsıyı kıldıktan sonra kafasını yastığa koyar. Bu her zaman böyle olur. Yıllardır bu çarşıda esnafılık yapan Nafiz Bey, çevresindeki değişimlerden, dönüşümlerden rahatsızlık duyar. Eskiye özler. Modernizmin getirdiği şeyleri, gerçekleştirdiği dönüşümleri ne kabul eder ne de bu dönüşümlere alışır:

“...Yaşlandıkça artan uyumsuzluğundan ve huysuzluğundan kendisi de hoşnut değildi. İçeride otururken, dükkânın önünden gelip geçen tek tük otomobil, motosiklet gibi araçlardan rahatsız olur, uzaklaşıp sesleri duyulmaz oluncaya dek de gözlerini kapatırdı. At arabalarının tekerlek seslerini, faytonların çingiraklarını, atların kokularını ve nal seslerini özlerdi. Zaman zaman kasabanın yıkık, vîrane hanına gider, pazara gelen köylülerin atlarını, arabalarını seyrederdi... İstasyona inen anayolun asfaltlanışını, kendisinin ve kasabanın onca yıllık hayatlarının anılarıyla birlikte gömülüğü gibi izlemiş, günlerce içlenip hüzünlenmişti.” (GY, 2015: 24-25)

Uzun Çarşı’daki diğer esnaflar modernizme ayak uydurup birer birer değişirken Nafiz Bey, bütün bu değişimlerin dışında kalır. Değişimin kendisini iyiden iyiye hissettirdiği Uzun Çarşı’da esnaflar daha çok kazanma hırsıyla dükkânlarının biçimini, büyüklüğünü, vitrin camlarını değiştirirken Nafiz Bey ise eski dükkânında ısrarcı olur ve bu değişimin karşısında durur:

“O, Uzun Çarşı esnafının dükkânları yıkıp yenisini yapmalarına, vitrinler yaptırıp sık sık düzenlemelerine hiçbir zaman gıpta ile bakmamıştı. Uzun Çarşı’nın alt ucunda hemen hemen tek başına kalan vitrinsiz, tahta döşemeli, ahşap dükkânında, camın önündeki masasının başında siyah beyaz bir fotoğraf gibi oturup bütün bu değişimleri, koşuşturmaları, yarışmaları, müşteri çalma çabalarını, Uzun Çarşı’nın bereketinin bütünüyle çıkıp gitmesini âdeta engellemek ister gibi, kendisi de bu işe katılırsa Uzun Çarşı’nın kıyameti kopacakmışçasına bir kaygıyla beklemişti.” (GY, 2015: 28-29)

Osmanlı mimarsinin sembollerinden biri de uzun çarşıdır. Osmanlılarda şehirlerde ekonominin kalbi olan bedestenlerin merkezinden çevresine doğru yayılan dükkanlar bulunur. Bu dükkanlar uzun bir sokak boyunca birbiri ardına sıralanan bir yapı oluşturur ki bu, uzun çarşı olarak bilinir. Bu yapı bugün bile Anadolu’nun birçok şehrinde mevcuttur. Hatay’dan Kırşehir’e, Bursa’dan Gaziantep’e kadar birçok yerde bulunan bu çarşılarda her kola ait esnaflara rastlamak mümkündür. Bu çarşıların işleyişinden Ahi teşkilatı sorumludur. Ahilik, temelleri Kırşehir’de atılan ve günümüze kadar izleri devam eden kültürel, ekonomik ve sosyal bir oluşumdur. Ahilik teşkilatının ahlak ve zanaat boyutu ön plana çıkar. Bu bağlamda teşkilat; ahlaklı, dürüst ve Allah korkusu olan esnaf yetiştirirken aynı zamanda meslek noktasında da yeterli olması için mücadele eder. Bunun yanında ürünün kalitesi, miktarı ve fiyatlandırma noktasında da önemli işlevler üstlenen teşkilat, usta-çırak ilişkisi çerçevesinde gençlerin erken bir yaşta iş hayatına atılmasını sağlar.

“Ütü Yanığı Günler” adlı öyküde, hepimizin unuttuğu, modernizmin bizden alıp götürdüğü usta-çırak ilişkisi ve bu ilişki etrafında Anadolu esnafı ele alınır. Bu öyküde bir yandan öykü kişisi ve aynı zamanda anlatıcı olan çocuğun ilk çıraklık günleri

anlatılırken diğ er yandan da çocuğ un ustası olan Muhlis Usta'nın hayatı, esnaflık geçmişı okuyucuya aktarılır.

Öyküde, Terzi Muhlis Usta ile birlikte kasaba esnafının bir panoraması çizilir. Terzi Muhlis Usta'nın de dâhil olduğı bu esnaf grubu, sabah ezanıyla birlikte camide bir araya gelir, namazlarını birlikte eda eder ve cami çıkışında hep beraber birer ç ay içerler. Eve döner, kahvaltı yaptıktan sonra gelip dükkânlarını açarlar. Esnaflar arası ilişkiler de gayet samimi ve içtendir. Hepsi dükkânlarını açınca her sabah birbirlerine iyi dileklerde bulunurlar: “Dükkân sahipleri, ustalar, sabah namazından sonra gelip dükkânı açan ve çocukları gelince de evlerine gidecek olan yaşlılar, kapılarının önüne attıkları sandalyelerinde bir yandan gazetelerini karıştırıyor, bir yandan da sigarasını içip, arada bir de ç ayalarını yudumluyorlardı. Komşu dükkânların sahipleri girip çıktıkça birbirilerine ‘hayırlı sabahlar, hayırlı işler’ diliyordu onlara.” (AÜ, 2015: 61)

Anlatıcı çocuk, ailesiyle birlikte kahvaltısını yaptıktan sonra bir sabah babası tarafından elinden tutulup mahallede terzi olan Muhlis Usta'ya ç irak olarak teslim edilir. Çocuk, neler yapması gerektiğı noktasında annesi tarafından uyarılır. Annesi ona, ustasına karşı saygıda kusur etmemesini ve işini ciddiye almasını tembihler: “Ustamın öğütlerini kulağıma küpe yapmam için sıkı sıkı uyarmıştı annem akşamdan. Ne söylenirse yapacaktım. Dikkafalı olmayacaktım. Sorulursa cevap verecek, sorulmazsa susacaktım. Olur olmaz biçimde ortaya atılmayacaktım. Ustamla babam çok yakın dost oldukları için babamın yüzünü kara çıkarmayacaktım... Yanaklarımı avuçlarına almış, babanı utandırma sakın, diye saçlarımı okşamıştı.” (AÜ, 2015: 65)

Selçuklular ve Osmanlılar döneminde esnaflar arası ilişkileri belirleyen, ahlaki ve dini kurullarla iktisadi kurulları birleştiren, ahlaklı, erdemli, faziletli, vatansever ve işinde ehil bireyler yetiştirmeyi amaç edinen kuruluş olan Ahilik Teşkilatı'nın bir yansıması tıpkı “Giden Gün Ömürdendir” öyküsünde olduğı gibi bu öyküde de bulunur. Teşkilatın dikkat ettiğı unsurlardan bir olan usta-ç irak ilişkisi anlatıcı konumunda olan çocuğ un bakış açısıyla verilir:

“Hem konuşuluyor hem de usta, kalfa ve ç iraklar başlarını kaldırmadan ellerindeki işlerini sürdürüyorlardı. Babam iki omzumdan tutarak beni ustanın önüne getirdi ve; ‘Öp ustanın elini haydi’ dedi. Usta elini uzatmıştı bile Öpüp alınma koydum. Sımsıcaktı ustanın eli. Parmağının ucunda bir yüksük vardı. Kumaş ve sigara kokuyordu. Kolunda da bir iğnelik takılıydı. Sonra da kalfanın elini öptüm. Biri yaşıtım, diğ eri de benden büyük iki ç irakla el sıkıştık. Kapının hemen anı başındaki gösterilen sandalyeye oturdum. Gözlerimle dipten köşeye dolanıyordum dükkânı.” (AÜ, 2015: 63-64)

Hüseyin Su'nun öykülerinde gelenek dikkat edilmesi gereken önemli temalardandır. Hüseyin Su, geleneğe modası geçmiş, eskimiş, yıpranmış şeklinde bakmaz. Ona göre gelenek daha önce de ifade edildiği üzere geleceğin inşası için olmazsa olmaz unsurlardandır. Bu bağlamda geleneği önemseyen yazar için gelenek öz demektir ve öz olmadan da gelecek inşa edilemez. Hüseyin Su'da gelenek; öykülere çoğu kez hayatımızdan çıkıp giden, modern hayatın gürültüsünde kaybolan, unutkan, rafa kaldırılan değerler olarak yansır. Geçmişte, sosyal hayattan, ekonomiye, inançlardan kullanılan araç-gereçlere kadar yaşamın her anında olan ama şimdi esamesi bile okunmayan birçok şey bu öyküler yoluyla okuyucuya hatırlatılır. Bu öykülerde yazar, geleneği bir çatışma unsurundan, bir mesajdan çok hatırlatma yoluyla verir. Yani gelenek-modernizm çatışmasına girmeden sadece unutulmuş, kaybolmuş, terk edilen değerleri göstererek öykülerine taşır.

3.3.4. Hüseyin Su'nun Öykülerinde Şahıs Kadrosu

Olay çevresinde gelişen edebî metinlerin olmazsa olmazı şahıs kadrosudur. Vak'aya dayalı edebî metinlerde bir olayın varlığından bahsediliyorsa orada o olayın etrafında vücuda gelen ya da olayın gerçekleşmesinde rol oynayan varlık ya da varlıklardan da söz edilmelidir. Bununla birlikte olay çevresinde gelişen bir edebî metnin yapı unsurları sıralandığında olaydan sonra akla gelen ilk unsur şahıs kadrosudur.

Hüseyin Su, olay çevresinde gelişen metinlerdeki şahıs kadrosuna dikkat çekerek özellikle modern öyküyle birlikte ortaya çıkan insansız öykü fikrine karşı çıkar ve insansız öykü olamayacağını dile getirir: “İnsansız öykü olamaz. Bir eşyanın, bir nesnenin öyküsünü bile anlatırken onu insanla ilişkilendirip anlatırız. Bu yüzden insansız öykü olamaz.” (Su, kişisel iletişim, 12.03.2018)

Mehmet Tekin de bu düşünceye paralel olarak bir yerde bir olaydan bahsediyorsak orada mutlaka bir eyleyenin, bir failin olduğunu söyler:

“Romanın estetik değeri vak'a etrafında kıvamını bulur. Vak'a, en kısa tanımla bir oluşturma, eylemdir. Bir eylemin, mutlaka bir eyleyeni (faili) olacaktır. Eyleyenin, mutlaka insan olması gerekmez. Bir romanın bünyesinde bir vak'a veya vak'alar varsa, vak'anın ortaya çıkmasında (zuhurunda) rol oynayan bir kişi (eyleyen) de –mutlakadır. Bu kişinin, biraz önce belirttiğimiz gibi, insan olması şart değildir: İnsan kimliği

kazandırılmış (teşhis edilmiş) her şey ve –canlı cansız- her varlık, kişi olarak kabul edilir edilmelidir.” (Tekin, 2012: 80)

Bu bağlamda bir olayın gerçekleşmesi için kişi gereklidir. Bir anlatı türü olarak öykü, kişi-olay anlatımı üzerinde kurulur (Andaç, 2008: 71) Bu ifadeler dolayısıyla öykü için gerekli olan iki unsur olan olay ve kişileri işaret eder.

Yukarıdaki açıklamalardan da açık bir şekilde anlaşılıyor ki bir metinde vak’a varsa orada mutlaka bu vak’anın oluşmasında başrol oynayan bir eyleyen, yani fail vardır. Dolayısıyla olaya dayalı edebi metinlerin en önemli unsurlarından biri de şahıslar ve buna bağlı olarak oluşan şahıs kadrosudur. Edebî metinde kişi kavramının zorunluluğunu bu şekilde açıkladıktan sonra kişi kavramına bağlı olarak ortaya çıkan karakter ve tip kavramları üzerinde durmanın faydalı olacağı kanaatindeyiz.

Olay çevresinde gelişen edebî metinlerin en önemli unsurlarından biri de karakterdir. Yazar, düşüncelerini karakterize ettiği kişi üzerinden verir ya da eleştirmek istediği birtakım olumsuz durumları karakterize ettiği kişiye yüklemek suretiyle eleştirir. Dolayısıyla karakter, bir öykü ya da romanda yazar için en önemli unsurlardandır. Bir bakıma yazarın sözcülüğünü yapar, diyebiliriz. Bir kavram olarak karakter, kendine has yapısı olan bir nesneyi, varlığı, kişiyi ya da bir toplumu, milleti benzerlerinden ayıran özelliklerin toplamı olarak düşünülebilir.

Edebî bir terim olarak karakter ise, öykü ya da romanda; duygu, düşünce, psikoloji bakımından ele alınan, olayı sürükleyen, olayı geliştiren ve hikâyenin devam etmesini sağlayan kişidir. *Bizi Biz Yapan Hikâyeler* adlı eserde William L. Randall karakter kavramı için bir hikâyede karşılaştığımız insandır ifadesini kullanır ve devamında bunun gerçek bir insan olmadığını ancak insan izlenimi verdiğini sözlerine ekler. (Randall, 2014: 187) Buna paralel bir şekilde Bahar Dervişcemaloğlu da karakter teriminin her şeyden önce öykü dünyasında yer alan ve kurmaca anlatıdaki eylemleri gerçekleştiren kurmaca varlığı ifade ettiğini söyler. Bu bağlamda gerçek ve kurmaca dünyadaki kişilerin farklı olduğunu ve bunların birbiriyle karıştırılmaması gerektiğini ifade eder. Gerçek dünyadaki varlıklar için kişi kavramı kullanılırken kurmaca dünyasındaki varlıklar için karakter ifadesi kullanılır. Dolayısıyla karakter denildiği zaman akla insan gelmemelidir. (Dervişcemaloğlu, 2014: 133)

Seymour Chatman, karakter kavramını öyküde olayı gerçekleştiren ya da olaydan etkilenen (eyleyen ya da maruz kalan) unsur olarak tanımlar. (Chatman, 2009:

40) Karakter; olay örgüsünün doğal bir sonucudur ifadesini kullandıktan sonra, anlatı için mantıksal olarak hem karakterin hem de olayın olması gerekliliğinden bahseder. (Chatman, 2009: 102-104) Olay örgüsü içinde edebî bir düzenin parçası olan karakterler, olaydan olaya farklılık gösterir. Kimi karakterler bağımsız bir gelişim gösterirken yani bir anlamda özgürleşirken kimi karakterler de sadece olayın gelişimi için gerekli olan önemsiz, kalıplaşmış olmalıdır. (Boynukara, 1997:151-152) Dolayısıyla karakterler zaman içinde form değiştirirler. İlk metinlerde görülen görülen nevi şahsına münhasır karakterler son dönem metinlerinde sınırları belirgin olmayan, tüm insanları temsil eden bir yapıya dönüşürler.

Her ne kadar karakterler toplum içinde bir fert olsa da yani toplumdan bir kesit olarak sunulsa da ilgisi ve yönelimleri kolektif nitelikli etkinliklerden, eylemlerden çok kendisine dönük olan roman figürüdür. Bundan dolayı karakterler toplum içerisinde kalmakla beraber kendi kimliğini ve kişiliğini temsil eder. (Sazyek, 2015: 190)

Roman Teorisi adlı eserde E.M. Forster, karakterlerin düz (flat) ve yuvarlak (round) karakterler olarak sınıflandırılabilceğini ifade etmektedir. Bir karakterin yuvarlak veya düz oluşu olay örgüsü içindeki konumuyla direkt ilgilidir. Düz karakterler, tek bir fikrin ve niteliğin sembolü konumundadırlar. Olayın değişmesinde ve gelişmesinde başrol oynamazlar. Metin boyunca aynı çizgide gelişim gösterirler. Düz karakter, birden fazla nitelik veya karaktere sahip olursa o zaman düz karakterden yuvarlak karaktere evrilir. Düz karakterler gibi tek yönlü olmayan yuvarlak karakterler, derinlikli bir yapıya sahiptirler. (Forster, 2010: 170-171) Bu sözler değerlendirildiğinde, düz kişilerin tipe, yuvarlakların da karaktere karşılık geldiğini söylemek mümkündür. Kurmaca dünyadaki şahıs kadrosunu oluşturan unsurlardan olan tip, belli bir zümreyi temsil eden, tek yönlü bir değişim gösteren, karakter gibi karmaşık bir duygu dünyasına sahip olmayan kişilerdir. Tipler, anlatı boyunca kişilik yönünden büyük kırılmalar yaşamaz. Tipler temsilcisi olduğu sosyal grubun, medeniyet, kültür ve dünya görüşünün adeta bir sisteme kavuştuğu kişidir. Tipler, kendilerine benzeyen birçok insanın ortak sorunlarını ve dramlarını, acılarını, sıkıntılarını yansıtmakla görevlidir. (Çetin, 2015: 149) Tiplerin bireysel özellik göstermediğini dile getiren Gürsel Aytaç, onların genel olarak bir sınıfın, mesleğin yaş ya da zümrenin temsilciliğini yaptığını söyler. (Aytaç, 2009: 367)

Mehmet Kaplan'a göre tip; eski çağlarda yazılan destan ve mesnevilerde çoğunlukla karakterleri aynı kalan şahıslara verilen isimdir. Kaplan, basit ve sabit karakterli bu kişilerin, küçük farklarla birlikte birçok değişik eserde karşımıza çıkabileceğini ifade eder. (Kaplan, 2011: 5)

Olay ya da atmosfer öyküsünden çok bireylerin iç dünyalarında kopan fırtınaları, onların içsel serüvenlerini anlatması bakımından kişi (portre) hikâyecisi olarak tanımlayabileceğimiz (Çetin, 2005: 11) Hüseyin Su'nun öykülerinde hayatın içinden gelen, yanı başımızda duran, hepimizin tanıdığı, alışkın olduğumuz ortalama bir Anadolu, taşra insanın ya da kentlinin yaşadığı içsel serüvenlerle karşı karşıya kalırız. En saf hâlleriyle öykülerde yer alan bu kişiler, mütedeyyin, kaderine razı, hiçbir zaman isyankâr bir tavır sergilemeyen kişilerdir.

Hüseyin Su'nun öykü kişilerinin bir diğer özelliği de genellikle geleneği temsil eden kişilerden oluşmasıdır. Yaşını almış bu kişiler, geleneğe sırtını dayar ve alışkanlıklarını kolay kolay terk etmezler. Her durumda mütedeyyin kimliğini koruyan bu kişiler; kimi zaman şefkatli ve hoşgörülü bir anne ya da baba, kimi zaman dünya malında gözü olmayan bir esnaf, kimi zaman da aşkına sadık kalarak ve ölen nişanlısının hatırasına hürmeten ömrü boyunca aşkını içinde taşıyıp ilkeli bir yaşam süren bir Anadolu kadınıdır.

Bununla birlikte Hüseyin Su'nun öykü kişilerinin dikkat çeken en önemli özelliklerinden biri de her zaman yenilgiye uğrayan ancak yenildikleri halde daima bir umut taşıyan ve her koşulda Allah'a şükreden bir profil çizmeleridir. Yazar, öykülerinde çileyle örülmüş hayatların olduğunu söyler. Bu bağlamda acıyı emen, sabretmeyi, şükretmeyi bilen, hayatı insanca ve bir kul olarak karşılamaya çalışan öykü kişilerinin olduğunu (Su, 2015b: 243) dile getirir.

Hüseyin Su'nun öykü kişileri mağlup olmanın yanında daima hayatın hüznünlü tarafına meyillidirler. Her zaman hüznünlü olan bu öykü kişileri, kimi zaman yoksullukla mücadele eden bir dul anne, gelgitler yaşayan bir genç, çocukluğunu özleyen bir yetişkin, aşk kırgını bir kadın ya da erkek şeklinde şahıs kadrosunda yer alırlar. Bu durum tamamen yazarın hayata baktığı pencereyle ilgilidir:

“Hayatta şu ana kadar galip olan bir insan bilmiyorum. 65 yaşındayım, şu ana kadar hayat karşısında galip gelmiş birine rastlamadım. Herkes yeniliyor. Bizden zayıf olan birinin karşısında galip olabiliriz ama hayatın karşısında yeniliyoruz. Ölüme kadar yenile yenile gidiyoruz. Başımız ağrıyor yeniliyoruz, kalbimiz teklıyor yeniliyoruz, tansiyonumuz çıkıyor yeniliyoruz, tırnağımız sökülüyor yeniliyoruz... Yenilmek illa

savaşı kaybetmek anlamında değildir yenilmek insanın teklemesidir. Dolayısıyla ben hayatın bu yönünün daha baskın olduğunu düşünüyorum.” (Su, kişisel iletişim, 12.06.2017)

Eleştiri kuramlarından olan ‘yazara dönük’ biyografik eleştiri, sanatçının kişiliği ile eserleri arasında sıkı bir bağ vardır ilkesinden hareketle eserle ilgili incelemeyi yapar. (Moran, 2011: 132) Okur, Hüseyin Su’nun öykülerinde yoksulluk, yoksunluk, aşkta başarısız olanlar, modernizm karşısında yenilenler, toplumla çatışan idealist tipler ve daha birçok öykü kişinin sevinçlerinden çok onların hüznü hâllerine tanık olur. Daha önce de ifade edildiği üzere bu durum, yazarın hayatı ele alış tarzıyla ilgilidir. Bunun yanında onun içedönük, kırılmalı ve hüznü mizacının da bu atmosferin oluşmasında etkili olduğu söylenebilir. Onun; “Ne yazarsam yazayım buna mutlaka biraz hüznü bulaşır. Bu benim doğamdan, tabiatımdan mizacımdan kaynaklanır. Bu biraz da çocukken yetiştiğim ortamdan kaynaklanır. Özellikle tasavvufi bir ortamda yetiştiğimden dünyanın beyhudeliğini çok küçük yaşlarda hissettim. O yüzden öykülerimin çoğunda bu beyhudeliğin yarattığı bir hüznü vardır.” (Su, kişisel iletişim, 12.03.2018) şeklindeki sözleri, öykülerindeki şahısların hüznü hâllerinin kendi hüznünden ileri geldiğini doğrular niteliktedir.

Kendisiyle yaptığımız bir başka söyleşide; “Hikâyelerinizde egemen olan dilin hüznü acıma ve durgun bir dil olduğunu görüyoruz. İroni ve mizaha hemen hemen hiç yer vermiyorsunuz. Bunu neye bağlıyorsunuz? Hayatınızla, yaşadıklarınızla bir ilişkisi var mı?” sorusuna verdiği karşılık yukarıda zikrettiğimiz düşünceleri destekler:

“Bunu tümüyle tabiatıma bağlarım. Mesela ben insanlarla alay edemem. Şaka dahi yapsam yaptığım şakanın naif ve hüznü bir tarafı vardır. Alay edemem, hakaret edemem bunu tümüyle tabiatıma bağlarım. Bir diğeri önemli bir nedeni de kendi ve diğeri tüm insanların hayatını oradan görürüm. İnsanlığın hayatı genelde hüznüdür ve acıdır. Mutluluk çok azdır. Ölüm, hastalık, birbirini ezme, birbirinin ayağını kaydırma, düşme, kalkma, kavgalar, çekişmeler... Hepsi insanın hüznünü, acısını, kederini çoğaltan şeylerdir. Aslına bakarsanız hayatta neşe çok azdır. Kendi hayatımızda da başkalarının hayatında da neşe çok azdır. Belki hayata bu şekilde baktığım için hikâyelerim de bu şekilde ortaya çıkmıştır. Yani daha çok hüznü dayalı...” (Su, kişisel iletişim, 12.06.2017)

Hüseyin Su’nun öykü kişileri hayatın dışında kalmayan, toplumsal birtakım durumlara duyarsız olmayan, dününde yaşamalarına rağmen bugününde de dışında olamayan (Taştan, 2008: 305) kişileridir. Hüseyin Su kendisiyle yapılan bir söyleşide öykü kişilerinin hayatın neresinde olduğuyla ilgili şunları söyler:

“Öykü kişileri hayatın dışında değil ama ‘güncelin’ dışındalar elbette. Kurguladığım öykü kişileri ve onların öyküsel hayatları, dünü, bugünü ve yarınıyla

'hayatımızın' içindeler. Hatta kanlı, canlı, sımsıcak yaşıyorlar. Öyküsel gerçeklik bağlamında izlerinin bile sürülebileceğini düşünüyorum. Bununla ad ve adres verilebileceğini söylemek istemiyorum elbette. Gülşefdeli Yemeni, Giden Gün Ömürdendir, Yanağımda Dedemin Sakal İzleri, Ana Üşümesi, Ütü Yanığı Günler vd. öykülerdeki hayatları yaşamadık mı, yaşamıyor muyuz, hatta yaşamayacak mıyız hiç? Böyle düşünmek mümkün mü? Ayrıca bütünüyle bugüne, yani güncele mahkûm muyuz? Dünümüz yok mu? Dünü hatırlamayacak mıyız? Elimizdeki taşı, üstüne koyabileceğimiz bir başka taş aramayacak mıyız? Geleceğimiz, geleceğe ilişkin düşüncelerimiz, düşlerimiz, ütopyamız, bir gelecek dünya tasarımız yok mu? Olmamalı mı? İşte bu çerçevede öykülerimdeki insanların, zamanın ve hayatın, yaşantımızın temelinde, geçmişinde ve geleceğinde durduğunu düşünüyorum. Bu düşünceyle yazıyorum.” (Su, 2015b:213)

Bu düşünceye paralel olarak, “*Değerli Öyküler Yahut Hüseyin Su'nun Gülşefdeli Yemeni Kitabındaki Öykülerdeki Değerler*” başlıklı çalışmada dile getirilen; Hüseyin Su'nun öykü kişileri ve onların öyküsel hayatları her yönüyle hayatımızın içindedir, kanlı canlı, sımsıcak ve gerçekçi bir biçimde yaşarlar (Sağlık, 2005: 172) ifadesi Hüseyin Su'nun kişilerinin hayattan kopuk olmayan, hayatın merkezinde yaşayan kişiler olduğunu açık bir biçimde ortaya koyar.

Hüseyin Su'nun bir atmosfer ya da olay öykücüsü olmadığını, öykülerini daha çok bireylerin iç dünyaları üzerine kurduğundan kişi (portre) öykücüsü sayılması gerektiğini dile getiren Nurullah Çetin, Hüseyin Su'nun öykülerinin tematik bir sınıflandırmadan daha çok kişilerinin özelliklerinden hareketle bir sınıflandırmanın daha doğru olacağını ifade eder. Nurullah Çetin, Hüseyin Su'nun öykülerindeki kişileri; aşk kırgınları, Anadolu esnafı, idealist tipler, şefkatli, fedakâr ve onurlu ebeveynler, sadakat abidesi kadınlar, gelgitler içinde gençlerin hâlleri şeklinde bir sınıflandırmaya tabii tutar. (Çetin, 2005: 11)

Hüseyin Su öykü kişilerini oluştururken onlara çoğunlukla bir isim vermez, anlatıcı onlara herhangi bir isim ya da lakap veya unvanla hitap etmez. Okur, onları daha çok cinsiyetlerine ve toplumsal hayattaki rollerine göre tanır. Yani öykü kişilerinin bir kısmı annelerden, bir kısmı babalardan, bir kısmı çocuklardan, bir kısmı gençlerden, bir kısmı yaşlılardan oluşur. Hüseyin Su'ya göre kişileri, mekânları veya zamanları kesin kavramlarla sınırlandırmak ya da onları adlandırmak okuyucunun hayal dünyasını sınırlandırır:

“Gerek kişi isimleri, gerek mekân isimleri gerek zaman bire bir söylendiğinde okuyucuyu sınırlandırır. Mesela öyküde 1971 yılı dediğiniz zaman sadece o yılı kapsamaktadır. Ancak 1971 yılı demezseniz o zaman dilimi sanki bütün zamanlarda yaşanmış gibi ya da yaşanmaya devam ediyormuş gibi bir izlenim doğar. Benim için de mekânlar da öyledir. Öykü kahramanlarımın isimleri de genelde böyledir.

Sınırlandırmamak için öykülerimde kişi isimlerine yer vermem.” (Su, kişisel iletişim, 12.06.2017)

Dolayısıyla Hüseyin Su'nun öykü kişileri herhangi bir adla anılmazlar. Öykülerinde yer alan şahıs kadrosu anne, baba, dede, çocuk, torun, babaanne, hala gibi adlarla bilinirler. Bu bağlamda şahıs kadrosunun tahlilinde genel olarak kişilerin öyküdeki konumları ve olay örgüsündeki rolleri dikkate alınarak bir değerlendirmede bulunulacaktır.

3.3.4.1. Fonksiyonları Bakımından Öykü Kişileri

3.3.4.1.1. Başkişi(ler) (Protagonist)

Olay örgüsünün etrafında kurgulandığı kişi olan başkişi akademik çalışmalarda ve eleştiri literatüründe çok farklı isimlerle karşılaşılır. Başkahraman, protagonist, başkarakter, merkez kişi gibi kavramlar bunlardan bazılarıdır. Başkişi, romandaki figüratif kadronun –içerik ve yapı bağlamında- merkezinde yer alan kişidir. (Sazyek, 2015: 55) Merkezde yer alan bu kişi aynı zamanda oyun kurucudur ve aksiyon, ilk dinamik atılımını da merkezde bulunan bu kişiden alır. (Bourneur ve Quillet, 1989:153) Başkişiler kurgunun merkezinde olduğundan olaylar onların etrafında cereyan eder. Kurgudaki diğer kişilere göre daha yakından incelenen, iç dünyaları, hayatları ayrıntılı bir şekilde verilen bu kişiler karmaşık bir şekilde, hikâyenin akışı içinde çatışmalar ve değişimler yaşar. Okurun tepkisini sürekli ve tam olarak yönlendiren bu kişiler aynı zamanda verilmek istenen felsefenin de somutlaşmasını sağlar. (Harvey, 2010:180) Bu bağlamda başkarakter ya da son yıllarda protagonist olarak adlandırılan bu kişiler, şahıs kadrosunun en önemli unsurlarındandır. Olaylar bu kişilerin etrafında kurulur, gelişir ve çözüme kavuşur.

“Ana Üşümesi”nde öykü başkişisi beş yetimiyle bir başına kalan dul bir kadındır. Anadolu'nun kışların çetin geçtiği bir köyünde yaşayan kadın, kocasını kaybettikten sonra yaşamın tüm yükünü omuzlarında hisseder. Yılsonunu çıkaramayan kadın, yetimlerine yiyecek bir şeyler hazırlamak için komşu köye gitmek için hazırlanır. Öykünün ilk sahnesinde namaz kılmak için sabah erkenden kalkan yaşlı kadının yoksulluğuyla paralel bir şekilde resmedilen fizikî durumu verilir. Eklem yerlerinden çatırtılar gelen tıpkı rüzgârda sallanan çürük yıllanmış ağaçlar (AÜ, 2015: 12) gibi olan dul kadın sabah ezanıyla birlikte ellerini, yüzünü, kollarını ve ayaklarını yeni günle tanıştırrır.(AÜ, 2015: 11)

Dul kadın; köhne ve bakımsız bir evde, uzun ve soğuk geçen kış günlerine düşleriyle katlanır. Korkusunu bu düşlerle yener. Ev düşlemeyi barındıran, düşleyeni koruyan ve huzur içinde düş kurmamızı sağlayan bir mekândır. (Bachelard, 2013: 36) Dul kadın için de yaşadığı ev; ne kadar kötü ve dayanıksız olursa olsun, onu ve çocuklarını dışarıdaki tehlikelerden, doğanın acımasız şartlarından koruyan ve zaman zaman güzel hayaller kurdurtan bir korunaktır. Sıvası dökülmüş, duvarları yarılmış, tek gözlü pencereleri ve ahşap kapıları olan bu küçük evde, uzaktan gelen köpek seslerinin, kurt ulumalarının yarattığı ürpertiden ve korkudan kimi zaman küçük oğluna sarılarak kimi zaman da dört kızının gelinlik hayalini kurarak kurtulur. (AÜ, 2015: 12-13)

Küçük oğlu Ahmet ile birlikte yola çıkan dul kadın yol boyunca düşüncelere dalar. Geçmişe yani kocasının hayatta olduğu anlara geri döner, onlara özlem duyar. Kocam sağ olsaydı böyle olmazdı, parmak kadar çocukla kendimi yollara vurmaz, un almaya kendim gitmezdim diye düşünür. Bir an, Kocasının teravih dönüşlerinde ocak başında anlattığı dinî hikâyeleri hatırlar. Dört halifeyi aklından geçirir ve en çok da Hz. Ömer'i. Onların ismini tek tek sıralar: Ebûbekir, Ömer, Osman, Ali.

Hz. Ömer'in yoksul kadına götürmek için sırladığı un çuvalı aklına gelir ve bir an yoksul kadının kaderiyle kendi kaderi arasındaki benzerliği fark eder. Yaşadığı yoksulluğu iliklerine kadar hisseder:

“Güz bitip de kış hazırlıkları başladığında, onlar, bir yıl yetecek kadar unlarını bile öğütüp çuvalara basmazlardı başkaları gibi. Baharın ucu gözükmeye çuvalar boşalır, çırpılıp kaldırılır ve başını gösteren hayat dolu günlerle birlikte yoksulluk da kara bir dev gibi otururdu kapılarının önüne. Tandır öksüzleşirdi âdeta. Ölçüyle un, sayıyla ekmek isteye isteye konu komşudan utanır olurlardı. Üzerinden her alınışında küçülen ekmek palası, ana için en çok korunması gereken şeydi evde. Çocukların döktükleri küçük kırıntıları hemen arkalarından toplardı, bereketlensin de bir gün sonra bitsin diye. Bunca yokluk, çocukların sıcak ekmeğe özlemlerini artırır, açlık duygularını kamçılardı daha çok.” (AÜ, 2015: 17)

Yol uzadıkça dul annenin dertleri katmerleşir ve geçtiği yollarda, yol parası veremeyen kocasının, bu yollardan geçebilmek için bu yolların yapımında çalıştığı günler, ellerini kürek yaptığı günler, harcını teriyle kardığı günler (AÜ, 2015: 18) aklına gelir. Bütün bu acı veren hatıralardan, düşüncelerden sonra dul kadın, Ali Dayı'nın evine ulaşır. Ali Dayı, onları avlunun kapısında karşılar. Biraz da acıyarak ahlayarak vahlayarak onları içeri alır.

Dul kadın, çocuklarının mutluluğu için hiçbir fedakârlıktan kaçınmayan, en zorlu şartlarda bile çocuklarının rızkını bulmayı başaran bir kimliğe sahiptir. Bununla

birlikte dul anne kaderine asla isyan etmez, Allah’a karşı gelmez. Hüseyin Su’nun diğer öykü kişileri gibi her zaman ilkeli bir Müslüman duruşu sergiler. Mütedeyyin bir hayat tarzına sahip olan kadın aynı zamanda gelecek noktasında da umutludur. Ancak her şeyden önce çocukları üşümesin diye üşümeği göze almış biridir.

“Alnımı Uzatıyordum Rüzgârın Dudaklarına” öyküsünde başkişi, genç biridir. İsmi noktasında herhangi bir malumatın olmadığı öyküde genç adamın yaşı ve fizikî durumu hakkında da herhangi bir bilgi verilmez. Her defasında, güzel ve mutlu zamanlar için geldiği köye, doğduğu bu yere, bu sefer farklı bir görev için babası ölüm döşeğinde olduğu için gelir. Amcasıyla birlikte yola çıkan gencin duyguları yol boyunca değişir; bazen arabanın içindeki kasvetli ortamdan dolayı bunalır gibi olur bazen de çocukluğuna giderek annesiyle yaşadığı güzel günleri hatırlar ve bu sayede kısa bir süreliğine de olsa bu kasvetli ortamdan uzaklaşır: “Annem belindeki kuşaktan çıkardığı anahtarı yuvasında çevirip sandığın kapağını kaldırıncaya elma, ayva kokuları sarardı odayı, Elma kokusu daha baskın ve baygın olurdu nedense. Yukarı kaldırdığı kapağa kafasını dayar seçer seçer verdi bana.” (AÜ, 2015: 24)

Köye vardığında sadece kendi evlerinin ışığının yandığını gören genç, ölüm ve ölümün yaydığı katı sessizliği iyiden iyiye hissetmeye başlar. Köy odasına girdiğinde babasını ölüm döşeğinde bulan gence Kur’an-ı Kerim uzatılır ve genç okumaya başlar. Bir yandan Kur’an-ı Kerim’i okurken diğer yandan da çocukken babasının yatmadan önce Kur’an okuduğu anlar aklına gelir. Babasıyla yaşadığı günleri tek tek hayalinde canlandırır ve bir anlamda çocukluk onun için bir sığınak olur. Kentten gelen genç köydeki insanî değerlerin kaybolmayışına şaşırır. Konu komşu, tanıdık olan olmayan kısacası herkes köy evlerinde toplanmış ve son vazifelerini yerine getirmek için orada bulunmuşlardır. Öykü kişisi genç, tabiri caizse fütüristik bir okuma yapar; bu insanî hâller çok uzun sürmeyecek yakında bu adet burada da yavaş yavaş kaybolur diye zihninden geçirir:

“Uzak yakın komşuların hepsi de evimize toplanmış, çalköşe oturuyorlardı, derin bir suskunlukla. Bu son görevleriydi onların, uğurluyorlardı sanki. Her gün bir bölümünü daha azar azar yitirdikleri ortak bir duyguyu, kaçınıcı kez yaşıyorlardı kim bilir? Bir gün böyle değil de, bu insanların da birbirlerine yabancı olacağını, bu gidişle, birisinin acısının ya da sevincinin ötekini ilgilendirmeyeceğini düşünemezdim bile.” (AÜ, 2015: 27)

“Alnımı Uzatıyordum Rüzgârın Dudaklarına” öyküsünde ölüm karşısında herkesin metanetli durduğu görülür. Ne genç, ne amca ne de anne ölüm karşısında

duruşlarını asla bozmazlar. Anne çocuğuna sarılarak teselli bulmaya çalışır. Bir yanda da amca çocuğu kendine çekerek bundan sonra benim kanatlarım altında yaşayacaksın dercesine genci bağrına basar.

“Tüller”de başkişi çocuktur. Çocuğun ismi, yaşı ve fizikî durumu hakkında herhangi bir bilgi verilmez. Çok yoksul olmalarına rağmen anne ve babası ile mutlu ve sıcak bir aile ortamı içinde yaşayan çocuğun bu mutluluğu, eve ardı ardına gelen alacaklılar yüzünden bozulur. Anne ve babasının çaresizliği, babasının alacaklılar karşısında ezik hâli, gaddar ve zalim alacaklıların sağa sola savurdıkları hakaretler ve el konulan eşyalar çocuğun duygu dünyası merkeze alınarak okuyucuya aktarılır. Yoksulluğun çocukta bıraktığı izlerin merkeze alındığı öyküde çocuk yoksul olmalarından çok yoksulluktan dolayı babasının ve annesinin içinde bulunduğu duruma üzülür. Anne ve babasının alacaklılar karşısında çaresiz hâlleri ve onurlarının kırılması çocuğu derinden etkiler:

“...konuşuyordu: kırıyor, eziyordu onurlarını. Sürekli yineleyerek utanmasını öğütlüyordu babaya. baba, gözlerini yerden ayırmadan öylece duruyor, alnında biriken terleri bile silemiyordu. çocuksa babayı kıstıran umarsızlık, onulmazlık kışkacını anlayıp anlayamadığını pek ayırımsayamadan bakıp duruyordu öylece. ama bir şeylerin ona da dokunduğunu acı verdiğini hissediyordu. Babasının hâli başını döndürmüştü.” (AÜ, 2015: 35)

Çocuk, yaşından olgun bir tavır sergiler ve daha o yaşıta yaşadıkları onun dünyasına işlenir: “köy giderlerinden kendilerinin paylarına düşeni almaya gelmişlerdi. muhtar, daha önce köy alanında babayı bir güzel haşlamıştı: ‘yok mok bilmem, alırım yorganımı’ diye. o günden sonra çocuk yokun ne demek olduğunu çok iyi anlamıştı.” (AÜ, 2015: 36)

Bütün yaşanan bu olaylar karşısında ezilen ve utançlarından çocuğun yüzüne bakma cesareti olmayan anne ve babasını daha fazla utandırmak istemeyen çocuk dışarı çıkar. O günün sabahında evde şeker biter ve ödünç şeker almak için komşuya gider. Şeker ve çayın bir evde eksiksiz bulunması Anadolu toplumunun gözettığı önemli bir gelenektir. Ne kadar yoksul olunursa olunsun gelen misafirlere en azından bir bardak çayın ikram edilmesi yıllardır süregelen bir gelenektir. Çocuk, sokağa çıkar; şeker alacağı eve doğru yönelir. Bu yolculuk sırasında dış çevre, sokaktaki çocuklar ve çocuğun evde yaşadıkları, anne babasının içinde bulunduğu çaresiz durum ayrıntılı bir şekilde anlatılır. Dışarıda oynayan çocukları görür, kapan ile kuş yakalamaya çalışan çocukların ne kadar mutlu olduğunu bir an düşünür ve “Bunların hiçbirisinin de

babalarının şekerleri bitmemiştir.” (AÜ, 2015: 37) diye içinden geçirir. Ödünç şeker isteyeceği eve doğru yaklaştıkça utancından kızarır, ter bastırır ve bu utangaçlığının altında ezildikçe ezilir. Bu duygularla ve binbir zorlukla utana sıkıla, kan ter içinde ödünç şeker alan çocuk eve döndüğünde babasını kıyamda bulur. Bütün olumsuz şartlara rağmen babasının isyan etmeden kulluk bilincini yerine getirmesi çocuğu da etkiler ve babasının bu tavrı, bu ilkeli duruşu çocuğun bundan sonraki yaşamını da şekillendirir: “Eve girdiğinde babasını kıyamda buldu; el bağlamıştı. Çok görürdü onu bu hâlde. İki damla yaş, babanın yanaklarından kayarak sakalının arasında kayboldu. Eğildi, ululadı; doğruldu, ululadı; alnını yere koydu ululadı. Başını kaldırdı; alnında ışıklar vardı. Çocuk, hayatı hep bir ululama ve başkaldırı olarak belledi.” (AÜ, 2015: 40)

Böylece ne olursa olsun Allah’a kulluk etmeyi elden bırakmamayı öğrenen aynı zamanda hayatı “Hakk’a secde, zulme kıyam.” (Yıldırım, 2005: 232) olarak kavrar.

“Aydan Arıdır Yüzleri” adlı öyküde başkişisi Ahmet ve üç arkadaşıdır. Bunlar; Mustafa, Mehmet ve Mahmut’tur. Diğer öykülerin aksine bu öyküde öykü kişilerine bir ad verilir. Öykü kişilerinin fizikî durumları hakkında ise herhangi bir bilgi verilmez. Anlatıcı, aynı zamanda öykü kişisi olan Ahmet’tir. Diğer kişilerin ön plana çıkmadığı öyküde olaylar Ahmet aracılığıyla anlatılır, Ahmet ve diğer arkadaşlarının yaşadıkları Ahmet’in perspektifinden sunulur. Muhtemelen şehre okumak için gidecek olan Ahmet ve arkadaşlarının veda sahnesi öykünün ilk sahnesinde verilir. Hüzün ile sevincin bir arada yaşandığı bu sahnede anne babalar bir yandan umutlu bir yandan da tedirgindirler.

Şehre giden bu dört genç beklediklerini bulamazlar. Şehrin değiştirici ve dönüştürücü etkisinden kendilerini koruyamazlar. Ne kadar da mücadele etseler bunun nafîle olduğunu çok geçmeden anlarlar: “Aydan arı yüzlerimizi kararttılar... Kara ellerinin, kara dillerinin uzanmadığı, değmediği yer kalmadı içimizde ve dışımızda. Kavlattılar, yapıştırdılar; söktüler, yırttılar ve istedikleri gibi yeniden diktiler. Yeniden kurdular. Kendileri gibi yedirip içirdiler ve kendileri gibi giydirdiler.” (AÜ, 2015: 43)

Çağın rüzgârına kapılan bu dört genç tam anlamıyla yabancılaşma kısılcasına girerler. Geleneksel değerleri bir bir kaybeden bu gençler, değiştiklerinin farkına varır ve vardıkça içlerinde bir şeylerin koptuğunu, bir yerlerinin acıdığını hissederler. Tek sığındıkları yer de çocuklukları olur. Şehrin boğuculuğundan çocukluklarına dönerek kurtulan bu gençlerin tek arzuları geldikleri yere -köyelerine- bir an önce dönmek olur.

Hüseyin Su için geçmiş, geçmişte yaşananlar ve bunun toplamı olan çocukluk dikkatle takip edilmesi gereken bir dönemdir. Bu bağlamda o bu döneme özlemle bakar. Çocukluk dönemindeki samimiyeti, saflığı ve sevgiyi bugünde aramaya çalışır, o günler ile bugünleri daima kıyaslar. Sonuçta çağın çıkarıcı, ikiyüzlü, sahte, politik, hesaplı, kitaplı bireysel ilişkilerini çocukluğun saflığıyla masumiyetiyle mahkûm eder. (Tosun, 2015: 46) Bu yüzden çocukluk daima sığınılacak bir liman, korunması gereken bir içkale olur. Çocukluk bozulmamanın çürümemenin temiz kalmanın diğer adıdır.

“Bir Bulanık Akıntı”da başkişi genç adamdır. İsmi ve fizikî durum hakkında bilgi verilmez. Öyküde, selin neden olduğu felaket sonucu topraksız ve mahsulsüz kalan gencin toprağından, doğup büyüdüğü köyünden, vazgeçerek şehre gitmeye karar vermesi anlatılır.

Yaşanan sel felaketi sonucu, bütün köylü gibi genç adam da varı yoğı ne varsa hepsini sele kurban verir, bütün bir yıl boyunca ekip biçtiğı her şeyi sel suları önüne katar alıp götürür. Yıllardır yaşadığı yoksulluk ve felakete bu sonuncusu da eklenince genç adam, toprağından ayrılmak zorunda kalır. Yollara düşen genç adam bir yandan köyden ayrılırken diğer yandan da ardında bıraktıklarını hatırlar. Çocukluğu, yaşanmışlıkları aklına bir bir gelir ve geldikçe üzüntüsü de artar:

“Her şey paçalarına, eteklerine yapışmıştı şu an. Tutuyorlardı onu, bırakmıyorlardı. Havlayan köpeklerin, meleşen koyunların, gıdıklayan tavukların sesleri, evlerin görüntüleri kendisini çağırıyormuş duygusuyla şöyle son kez bakmak için geri döndüğü yerde çakılıp kalmıştı sanki. Toprak damlardaki bacalar, kendisine ‘gel’ diyen eller gibi görünüyordu. Şimdi yenilmek istemiyordu duygularına.” (AÜ, 2015: 50)

Genç adam, duygularına yenilmez. O, bir daha yoksulluk çekmemeyi, aynı felaketlere maruz kalmamak için şehre gitmeyi, orada mutlu ve refah bir hayat yaşamayı kafasına koyar bir kere. Ancak gitmekle sadece köyü terk etmekle kalmaz aynı zamanda, toprağından, evinden kopar. Yıllardır üstünde yaşadığı toprağını terk ederek çocukluğunu, arkadaşlarını, oyun oynadığı sokakları, komşularını, dostlarını geride bırakır. Bu durum onun için bir anlamda bütün benliğin, bütün hafızanın da bırakılmasıdır. Genç adam, gitmekle geçmişinden kopuyordu: “İçinde, nereden gelip nereye gittiğini kestiremediğı bir ırmak kabarıyordu gözlerine doğru. Göğsünden aşağı bitmez bir kum yığını ağır, tatlı bir akışla üğünüyordu hep. Dönüp yürüdü. Önce dizleri, sonra beli, gövdesi, omuzları ve sonunda kafası kayboldu tepenin ardında.” (AÜ, 2015: 57)

“Ütü Yanığı Günler”de başkişi çocuktur. Çocuğun yaşı ve fizikî durumu hakkında bir bilgi verilmez. Çocuğun ismine dair öyküde herhangi bir bilgi bulunmaz. Ailesiyle mutlu ve sıcak bir yuvada yaşayan çocuğun ilk defa çalışacak olmaktan dolayı duyduğu heyecan ve ilk iş günü anlatılır. Benöyküsel bir anlatımın sergilendiği öyküde olaylar çocuğun perspektifinden ve onun psikolojisiyle anlatılır.

Çocuk, babasıyla birlikte çırak olarak çalışacağı Muhlis Usta'nın terzihanesine giderken yolda, çalıştığı iş yerinin camlarını temizleyen arkadaşı Suat'ı görür. Suat ona göz kırpar ama o bunu önemsemez. Bir yerde çalışacak olmanın verdiği gurur ve yaşattığı heyecanla Suat'ı görmezlikten gelir. Artık onun da Suat gibi günün sonunda anlatacak birçok şeyi olacaktı. Kendince ne yapacağını bir çocuk masumiyetiyle kafasında kurgular ve anlatacağı anı sabırsızlıkla bekler:

“İçimden, neler anlatacağım bundan sonra sana her akşam, bir gör bakalım, dedim, babamın arkasından koşarcasına yürürken. Her akşam bir araya geldiğimizde, avlu duvarının üzerinde oturur, ayaklarını sallar, bizi ağzına baktırarak ballandıra ballandıra, bire bin katarak çalıştığı dükkâna kimlerin gelip gittiğini, orada nelerin konuşulduğunu, deste deste paraları, çoğunun adını ilk kez Suat'tan duyduğumuz çeşit çeşit giysileri, gelinleri, kızları anlata anlata bitiremezdi.” (AÜ, 2015: 62)

Çocuk, babasıyla birlikte terzi dükkânına doğru yol alırken bir yandan da babasının nasihatlerini dinler. Dükkâna geldiklerinde Muhlis Usta ve diğer çalışanlar ile tanışır. İlk önce Muhlis Usta'nın sonra da kalfanın elini öper. Diğer çıraklarla da tanışan çocuk şadırvandan su almaya gönderilir. Geldiğinde babası çoktan gider. “Döndüğümüzde babam gitmişti çoktan. Biz suya giderken oturduğu sandalyeye bakıp da boş görünce, bir yalnızlık duygusu çöktü üzerime. İçimdeki duyguları bastırmak için yutkundum.” (AÜ, 2015: 65)

Babası gidince yaşadığı yalnızlık duygusunu önce ustası sonra da orada çalışan kalfa ve çıraklar giderir. Çocuk bu duyguyu çabuk atlatır ve verilen işe odaklanır.

“Tüneller”de başkişi kendisinden *O* diye bahsedilen kişidir. Bu kişi odanın tam ortasında kendisini dinleyenlere yoksulluğu ve mülkiyeti anlatır: “‘Konumuz yoksulluk, dostumuz yoksullar!’ diye yavaşça konuşmaktadır.” (AÜ, 2015: 72) Sanat, edebiyat, düşünce alanında etkili olmuş, öncü bir kişiliğe sahip, hayatını inandığı doğrular adına bir idealizme adayan (Çetin, 2005: 18) bu kişi odanın ortasında konuşma yaptığı kişilere Ankara'nın farklı yerlerinde var olan yoksulluk manzaralarını resmeder. Sosyo-ekonomik açıdan yoksul olan kenar mahalledeki insanları, çarşı pazarda delik fileyle dolaşan yoksulları, onların yaşadığı mekânları anlatarak başkişi bir bilinç oluşturma

gayretindedir. Konuşmasını gerçekleştirirken zaman zaman İslamî birtakım unsurlardan referanslar verir: “O konuşuyor: Kitap’ta mülkiyet övülmemiştir. Emek, alın teri övülmüştür... O konuşuyor: ‘Hile yapan bizden değildir.’” (AÜ, 2015: 74). Odada bulunan ve dinleyiciler arasında olan anlatıcı kendisinden O diye bahsedilen kişinin kitleleri harekete geçiren yönünden bahseder, onun liderlik yanına dikkate çeker: “Sizi sokaklara salar; kentlere ülkelere, bütün dünyaya sürer o... Başınız dikleşir, göğsünüz gerilir. Kollarınız uzadıkça uzar. Diliniz çözülür. Hazırsınızdır artık. Elinizde bir Temizlenme Bildirisi, palazlanmış, uçmaya hazır bir kuşsunuzdur o an.” (AÜ, 2015: 74)

Yaşı, konumu, mesleği ve adı hakkında herhangi bir bilginin olmadığı başkişi³⁵; ezilmenin, yoksulluğun ve sosyal adaletsizliğin reçetesinin İslamî kurallar çerçevesinde yaşamak olduğunu Kur’an’a birtakım göndermelerde bulunarak açık bir şekilde ortaya koyar.

“Rahvan”da, “Tüneller”de kendisinden O diye bahsedilen öncü kişinin etrafında kümelenen idealist bir grubun yola çıkışı anlatılır. Toplumun yeniden inşası, var olan her türlü olumsuzluğun, adaletsizliğin ortadan kaldırılması kısaca kötülüklerin yok edilmesi için yola çıkan bir avuç insanın yolculuğu olan öykü, idealist bir kişinin bakış açısıyla anlatılır. Anlatıcı aynı zamanda başkişi olup bu kutlu yolculuğu kendi perspektifinden verir. Anlatıcı kendisiyle beraber bu kutlu yolculuğa çıkma amaçlarını; “...başkalarının aşılması bildiği dağları aşmayı, başkalarının kaçtığı zorlukları göğüslemeyi amaçlayanlara, bu güç tırmanışı gözlerine kestirenlere, bu düğümü gözleriyle kesenlere bunun için katıldılar.” (AÜ, 2015: 78) sözleriyle açıklar.

Bu kutlu yolculuğa çıkanlar, toplumun içinde bulunduğu yoz durumdan rahatsızdırlar. Herkesin birbirine yabancılaştığı, hiç kimsenin bir diğerine güvenmediği bu ortamdan dolayı üzüntü duyarlar. Herkesin yüzünü tamamen dünyaya çevirdiği, hiç kimsenin var oluşu sebebini hatırlamadığı bu yerde o ve arkadaşları, hiçbir engele takılmadan davalarının peşinden giderler: “Onurla kıvançla tırmanıyordu onlar: İple, merdivensiz... Gözlerini kırpmadan, dünyaya ilişkin hiçbir şeye gönül vermeden, dönüp bakmadan, meyletmeden, eninde sonunda arkada kalacak her şeye şimdiden sırtlarını

³⁵Olay çevresinde gelişen metinlerden olan öykülerde anlatılanlar her ne kadar kurgu olsa da bu tip öykülerde yaşamdan birtakım izler bulmak mümkündür. Ayrıca bir öykü otobiyografik özellik gösterebilir. Bu bağlamda otobiyografik özellik gösteren öyküye yazarının yaşamından izler, bir şekilde siner. “Tüneller” öyküsünde öykü başkişisi yani kendisinden O diye bahsedilen kişi muhtemelen Nuri Pakdil’dir. Nurullah Çetin, Hüseyin Su’nun öykülerini incelerken bu kişiyle ilgili Nuri Pakdil tespitinde bulunur (Çetin, 2005: 19) Bununla birlikte öyküde kullanılan mülkiyet, emek, alın teri, Kutsal Kitap gibi kavramlar da Nuri Pakdil’in lügatinde olan kavramlardır.

dönerek hayat tekerleğini, varoluş çizgisinde sürekli ileri doğru çevirmek...” (AÜ, 2015: 81)

“Isındıkça Buğulanan Toprak” öykü başkışisi idealist bir gençtir. Kasabaya muhtemelen öğretmen olarak gelen bu genç adam, kasabanın ve kasabalıların içinde bulunduğu atmosfer onu umutsuzluğa sevk eder. Kurumlardaki resmîlik, toplumdaki atalet, vurdumduymazlık, sıradanlık, kayıtsızlık onu derinden sarsar: “Sanki kapıların, pencerelerin, duvarların boyası çoğalıyor, çoğalıyordu... Bu vurdumduymazlık karşısında boğulacağını sanmıştı.” (AÜ, 2015: 88)

Her şey, kasabalılardan düşünsel anlamda çok farklı yerde duran ve geleceğe dair beklentileri olan bu idealist genç öğretmenin üstüne üstüne gelirken içinde bulunduğu bu atmosfer onu boğarken kasabalılar için bu durum çok sıradanmış gibi algılanır. Hiçbir şey merak etmeyen ve geleceğe dair herhangi bir planları olamayan, hayatı gündelik yaşayan bu insanlar için körler *gibi tokuşarak yaşamak* çok olağan bir durum olur. Toplumun içinde bulunduğu bu yoz hâl ve durumdan kurtulma adına hiç kimsenin bir şey yapmaması hatta herkesin içinde bulunduğu bu durumu kanıksamış olması genç öğretmenin geleceğe dair umutlarını da kırar:

“Sanki bütün insanlar ölüydü. Birbirine bağıymış gibi tekdüze bir hayatı sürdüren bu insanları acıyla seyrediyordu. Bunlarla bir yere varmak mümkün müydü? Daha doğrusu, bunları yerlerinden oynatmanın, kafalarının içindeki örümcek ağından bir tel koparmanın imkânı var mıydı? Her yerde, içeride, dışarıda, bahçede, yolda, çarşıda yakalarının düğmesi ilikli, sürekli ayaklarının ucuna bakan, ayakuçlarından ibaret dünyalarından bir milim ötesini göremeyen, karşısına alınca da gözlerine sığınan insanlar üretenleri ve üreyenleri acıyla seyrediyordu.” (AÜ, 2015: 90)

Bütün umutları sönen, toplumun değişeceği noktasında bütün inancını yitiren genç öğretmeni öncü kişiden gelen mektuplar, onun silkelenmesine ve tekrar inancını diri tutmasına yardım eder. Bu mektuplar, onun düşüncelerini değiştirir ve kendine gelmesin sağlar: “Her gelip giden gözlerine ışık, kaslarına kuvvet bırakıyordu, evrensel ateşlerle kucaklayan, evrensel aşklarla esenleyen mektuplar, her geçen gün diriltiyordu onu. Bir mektup daha aldı: ‘Aynı ateşten ısınıyoruz, İLERİ!’ diyordu. Isındıkça buğulanan toprağın altındaki bir canlı gibi gerindi, silkindi kabuk değiştirdi.” (AÜ, 2015: 91)

Diğer öykülerde de karşımıza çıkan öncü kişi olduğu anlaşılan kişiden art arda gelen mektuplar iç çatışma yaşayan öğretmenin rahatlamasını sağlar. Aldığı mektuplar sayesinde tekrar ayağa kalkan idealist öğretmen, var oluşunu gerçekleştirmek, hayata

tutunmak için *başöğretmenim* dediği öncü kişinin (Çetin, 2005: 19) mektuplarındaki telkinleri yerine getirmek için harekete geçer.

“Girdaplarda” adlı öyküde başkişisi bir kömür işçisidir. Anadolu’nun bir kasabasında kömür ocağında binbir zorlukla çalışan binlerce işçinin yaşadığı sıkıntılar öykü kişisi adam üzerinden verilir. Kömür işçilerinin hikâyesine şahit olmak ve hikâyelerini yazmak için kasabaya gelen gazeteci tarafından başkişi tasvir edilir: Anlatıcı konumunda olan idealist adam, kömür işçilerinin yaşadığı olumsuzluklara, patronlarının onlara uyguladığı kötü muameleye şahit olur. Emeklerinin karşılığını gerçek anlamda alamadıklarına inanır. Bunun yanında patronların işçileri ezdiğini düşünür. Öykü boyunca kömür işçilerin dramlarına, zor şartlar altında çalışma şartlarına ve bununla birlikte hak ettiklerini alamadıklarına şahit olan adam öykü sonunda; “Size geldim, emeğin öyküsünü yazmaya...” (AÜ, 2015: 100) diyerek amacını ortaya koyar.

“Kaynayıp Çoğaldıkça Kanımız”da öykü başkişisi içsel sıkıntıları olan idealist bir gençtir. Statüsü, yaşı, ismi ve fizikî durumu hakkında herhangi bir bilgi verilmez. İdealist kişi, toplumun içinde bulunduğu vurdumduymaz, sıradan durumdan rahatsızdır. Belleğini kaybeden, geçmişe dair hiçbir şeyi olmayan, kendi sınırları içinde yaşayan ve cüzzamlılara benzettiği bu insanlara karşı tepkilidir:

“Özel silgeçlerle, özel yöntemlerle bellekleri siliniyor, bilinçleri törpüleniyordu. Genel uyum her gün biraz daha sağlanıyordu böylece. Herkes, derinliğinde değerlerini yitirdiği bir oyuk taşıyordu içinde. Bu denli insanın bir arada oluşuyla, içlerindeki oyuklar âdetâ birbirine eklenmiş ve korkunç bir uçurum olmuştu. Herkes kendi uçurumundan sarkıyordu umarsız.” (AÜ, 2015: 105)

Genç adam, bu insanlar arasında kendisini yabancı hisseder, kendini onlardan görmez. Bir şeylerin değişeceğinde de inancı yoktur. Herkesin beyninin uyuştüğunu, güncelin peşinden koştuğunu, ontolojik sebeplerini unuttüğunu dile getiren öykü kişisi adam, mektup yazarak bu rahatsız edici ortamdan kurtulmaya çalışır: “Mektubuna bir cümle daha ekledi: ‘Karşılaştığım her kişi, her olay ve bulunduğum her yeni konum, perçinime yeni bir çekiç daha vuruyor! Her gün biraz daha iyi anlıyorum, her gün biraz daha aydınlanıyor önüm, biraz daha ışıyor!’ Katlayıp zarfa koydu, diliyle, zarfın tutkallı şeridini islatıp yapıştırdı.” (AÜ, 2015: 109).

Herkesin birbirine benzediği, hiç kimsenin mücadele etmediği bu yerde diğerlerini *onlar* diye nitelendiren idealist kişi, onların arasına karışmamaya özen

gösterir. Herkesin kendi varoluş çizgisinden saptığını ve bir yabancılaşma içine girdiğini gözlemleyen genç, bu insanların arasında bir sürgün hayatı yaşadığını düşünür.

“Damarlarda Kan Gibi”de öykü başkışisi içsel huzursuzlukları olan bir gençtir. Anne babası ile yaşayan genç, kendi içinde gelgitler yaşar, toplumun içinde bulunduğu bilinçsizlik ve uyku hâli üzerine kafa yorar. İdealist genç hem anne-babası hem de toplum ile çatışma halindedir. Herkesin birbirine benzediği, herkesin aynı şeyleri yaptığı, sıradanlaştığı, monotonlaştığı ve insanların suya sabuna dokunmadan yaşadığı bu yerde o, bu kalabalığın içine dâhil olmamak adına, herkesleşmemek adına direnir. Ancak idealist gencin önünde birçok engel vardır. Bu engellerden ilki ailesidir. Ailesi, gencin bu duyarlı halinden dolayı başını belaya sokacağından endişe duyar: “Bugünler için mi büyüttük seni, bunca zaman arkanı gözetledik. Tek umudumuz, tek dayanağımız bildik. Kendisini de, bizi de kurtarsın diye yemedik yedirdik, giymedik giydirdik. Kafandakilerden başka her şeyi, herkesi, gözünün içine bakan bizi, bu iki koca insanı bile görmez, düşünmez oldun.” (AÜ, 2015: 114)

Anne-babanın bu serzenişlerine saygısızlık etmeden, sadece susarak karşılık veren genç, kendini rahatsız eden düşüncelerden kurtulmak, biraz olsun rahatlamak, biraz olsun yorulmak, içindeki sisi dağıtmak ve zihinsel anlamda boşalmak için sokağa çıkar. Merdivenleri çocuklar gibi tek tek sayarak iner. İki arkadaşını aramaya yeltenir sonra da vazgeçer. Sokaktaki manzara onu hem yorar hem de rahatsız eder. Soluklanmak için kahveye oturan genç burada da aynı manzara ile karşı karşıya kalır. Vurdumduymaz, monotonlaşmış kalabalık burada da etrafını sarar. Etrafını saran bu insanların değişmesi adına onlara bir şeyler anlatmak, bir şeyler kavratmak için bir elinde dergi diğer elinde kitap ile çırpınırken etraftaki insanların boş bakışları, gençsin, daha, oturaklaşırsın yaşım ilerledikçe (AÜ, 2015: 118) tarzı telkinlerden dolayı kan beynine sızır. Çantasını kavrar ve kendisini dışarı atar. Artık tüm ümidini kaybeden idealist genç karanlık sokaklarda gözden kaybolur.

“Ateş”te öykü başkışisi Çoban Hasan’dır. “Bir ateş düştü içime. Yanıyor buram, aha buram” (Tüneller, 1983: 11) diyerek içindeki yangından bahseden Hasan, bu yangını söndürmek için sürüsünü bırakır ve arayışa girer. Hasan’ın fizikî portresi hakkında herhangi bir bilgi bulunmaz. Etrafta, “tandır gibi yanıyorum gürül gürül” (Tüneller, 1983: 11) diyen Hasan; ne yapacağına, nereye gideceğine bir türlü karar veremez. “İkircikliyimdir” (Tüneller, 1983: 11) der. Etrafta dolanan Hasan yaşlı,

aksakallı ve nur yüzlü bir adamla karşılaşır. Adamdan su ister, adam da; “Gel yaklaş tam da zamanında geldin. Pınar akarken testin doldur.” (Tüneller) der. Adam Hasan’ı sorguya çeker;

“-Haram yer misin?

-Yerim

-Hırsızlık yapar mısın?

-Yaparım

-Yalan?

-Söylerim.

-Yapma” (Tüneller, 1983: 13)

Aksakallı nur yüzlü adamın karşısında Hasan’ın dili çözülür ve her şeyi dobra dobra söyler. Böylece Hasan’ın kişiliği deşifre olur. Hasan daha önce hiç görmediği bu esrarengiz adamdan etkilenir ve kelimenin tam anlamıyla onun çekim alanına girer. Ancak hala kafasında soru işaretleri vardır. Yaşlı adamı sınamaya karar verir. Aksakallı adamın bulunduğu yere gider, tepenin arkasına saklanır ve yaşlı adamın onu çağırmasını bekler. Yaşlı adam tepenin ardından Hasan’a “Sınama bizi oğul” (Tüneller, 1983: 14) der ve devam eder. “Kafa arıyorum, olgun kafa ama delikanlıyla da uğraşmak zor olur... Kendini kolla, bu bir gizdir. İçine gömeceksin bu gizi. Bu yol derinleşmek ister. İçine doğru açılmaya çalışacaksın... Sana verilen bir top güldür. Soldurmadan koklamayı bil.” (Tüneller, 1983: 14) sözleriyle Hasan ile aksakallı bilge adam arasında mürid-mürşid ilişkisi de böylece deşifre olur.

“Meşhet”te öykü başkışisi Seleme’dir. Seleme, tarihsel bir figürdür. Bu bakımdan öykü kişinin iyi bilinmesi açısından okurun belli bir bilgi birikimine sahip olması gerekir. Kербela Olayı’nın anlatıldığı öykü Seleme Kadın’ın gördüğü rüya ile başlar. Rüyasında kendi tabiriyle “Onlar kokladığım iki reyhanımdı benim” (Tüneller, 1983: 68) diye söze ettiği Hz. Hüseyin ve Hz. Hasan’ın şehit edildiğini görür. Seleme Kadın bu rüyanın kendisinde yarattığı dehşeti anlatıcı tasvir eder:

“Avuçlarındaki kırmızı toprağı Seleme Kadın’ın eteklerine boşaltırken, saklamasını ve bunların kan haline gelince, reyhanından birinin solacağına söyledi. Dizlerinin bağı çözüldü, Seleme kadının. Elleri ayaklarına, ayakları da birbirlerine dolaşıyordu. Güçlkle doğruldu yerinden. Bir çanağı koyup sakladı köşe bucak. O yana her dönüşünde, çanağı her görüşünde yüreği ağzına geliyordu. Korkuyla bekliyor ve o günleri görmemek için yakarıyordu Tanrı’ya” (Tüneller, 1983: 68-69)

Seleme Kadın ve diğerleri, Hz Hüseyin’in eteklerine yapışır ve gitme diye yalvarır. Ancak nafile. Hz. Hüseyin’i bu kararından vazgeçiremezler. “Biz, giyindik mi soyunmayız bir daha” (Tüneller, 1983: 69) der. Seleme Kadın’ın gördüğü rüya gerçekleşir ve Hz. Hüseyin Kербela Çölleri’nde katledilir. Feryadı ilk koparan Seleme

Kadın olur; “Kanımızı geri verin çöller ey! Ey çöller!” (Tüneller, 1983: 72) Öykü başkişisi Seleme Kadın, kurgulanmış bir kişi değil; tarihsel arka planı olan canlı, hayatın içinden olan biridir. Bu bağlamda daha önce de ifade edildiği gibi Seleme Kadın’ı tam olarak anlamak için onun tarihsel arka planının da bilinmesi gerekir.

“Gülşefdeli Yemeni” de öykü başkişisi Halakız’dır. Halakız, hem yaşam tarzıyla hem düşünce dünyasıyla geleneği temsil eden bir konumdadır. Halakız’ın hikâyesi çerçeve hikâye içinde verilir. Okur Halakız’ın hikâyesini öykü kişilerinden olan ve aynı zamanda Halakız’ın yeğeni olan anlatıcıdan öğrenir. Geriye dönüşlerle Halakız’ın hikâyesi verilir. Halakız, gençliğinde nişanlısını sadece bir kez görüp âşık olan fakat askerdeyken ölen nişanlısının aşkına bir ömür boyu sadık kalan, altmış yıldır ihtimamla kalbinin en mutena yerinde; tam ortasında ölen nişanlısının ve ona duyduğu aşkı taşıyan (GY, 2015: 7) biridir. Halakız, geniş bir ailede erkek kardeşi, yengesi ve yeğenleriyle birlikte yaşar. Ev işlerinden çocukların eğitimine kadar elinden her türlü iş gelen Halakız, aynı zamanda evde saygı duyulan bir kişiliğe sahiptir. Halakız’ın hikâyesi herkes tarafından bilinmez, bu esrarengizlik ona olan saygıyı daha da artırır: “Halamın öyküsünü derli toplu hiç kimseden dinlemedim. Onun hayatı, herkes için söze dökülmeyecek kadar manevî bir mahremiyete sahipti.” (GY, 2015: 8)

Geleneksel ailede büyüyen ve yaşayan Hala, evin en büyüğü olduğu için herkes tarafından saygı duyulan bir kişidir. Adı konusunda büyükler dışında hiç kimsenin bir fikri yoktur. Aşkına duyduğu sadakatten dolayı nişanlısı öldükten sonra evlenmeyen Hala, Halakız olarak bilinir. Evde sözü geçen bir hanımsultan ağırlığında olan (GY, 2015: 9) Halakız, aynı zamanda çocukların adlarının konulmasından eğitimlerine kadar her şeylerini üstlenir. Canlı bir bereket gibi evin içinde dolaşan Halakız’ı yansıtan ve onun hakkında fikir sahibi olmamızı sağlayan unsur odasıdır. Odasındaki düzen, içindeki eşyalar âdeta Halakız’ın kimliği niteliğindedir:

“Halamın odası benim için evimizin en temiz, en huzurlu köşesiydi. Yatağını ne zaman açar, ne zaman toplar farkına bile varmazdık. Giysilerinden hiçbirini sağda solda bırakmazdı. Odasında yok denecek kadar az eşyası vardı. Hiç giysi dolabı da kullanmadı halam. Giysilerini duvardaki askıya asar, üzerine de bir örtü çekerdi. Diğer eşyaları ise odasının iki yanında karşılıklı duran iki kanepenin altında olurdu. Seccadesi sağ köşesi kıvrılmış olarak sürekli serili dururdu köşede. Tespihi, bir çatal iğneyle seccadesinin kıyısına takılı olurdu hep. Burcu burcu kokardı bu oda her zaman. Kapının ardındaki sandığı bizim için mucizeler dükkânıydı.” (GY, 2015: 12)

Kapının arkasındaki sandık, Halakız’ın geçmişini, belleğini, anılarını kısacası onun manevîyatını saklayan önemli bir objedir. Bir anlamda Halakız’ın geçmişiyle,

hafızasıyla eşdeğer olan bu sandık, çocukları sürekli heyecanlandırır ve zaman zaman çocukların ısrarı üzerine sandık açılır ve içindeki eşyalar, çocuklar tarafından hayranlıkla izlenir. Halakız, herkesin gözünde saygı duyulması gereken biridir. Yaşadığı mazlumca hayat ve bu hayat karşısında tek bir an bile “of” dememesi ve kaderine razı oluşu ona bu saygıyı kazandırır:

“Halamın, benim gözümde bu denli saygınlık kazanması, ona bir manevî kişiye bağlanır gibi bağlanmam, benim bir pervane, onunsa bir mum kesilmesi... hayat karşısındaki mazlûmiyetini, sille yemişliğini, dik bir omuzla, ışıltılı ama dokunaklı bir bakışla, hep sessiz ama hiçbir şeyi de cevapsız bırakmayan bir dille, vakarlı ve razı bir duruşla karşılaşması, bu karşılaşmadaki kararlılığı, bir ayak bile olsa geri çekilmeden sarsılsa bile düşmeden durmasıydı.” (GY, 2015: 14)

İbadet dirisi olan Halakız, yorgunluk bilmez. Yaşadığı onca sıkıntıya rağmen hayata tutunan Halakız, tam anlamıyla mütevekkil, kaderine razı, isyan etmeyen ilkeli bir Müslüman profili çizer. Beş vakit namazını kaçırmayan Halakız, bu noktada diğer aile fertlerini uyarır ve namaz vaktini onlara hatırlatır. Onun için hayat herkesin uğrunda mücadele ettiği maddî hayat değil, hiç kimsenin hatırlamadığı manevî hayattır: “Hayattan farklı bir birikim elde etmişti halam. Hayatı, hepimizinkinden çok farklı bir süzgeçle süzmüştü o. Bu nedenle onun elindeki hayata ilişkin tutunacak ipuçları, değer yargıları ve yaslanılacak dayanakları bizimkilerden çok daha farklı ve yalın görünüyordu bana.” (GY, 2015: 15)

Bu duruşu ve hayata bakış açısından dolayı o sadece evdekilerin halası değil aynı zamanda bütün mahallenin halası sayılır, ona, âdeta bir derviş gibi bakılır.

Hala, bir zamanlar nişanlısı için sakladığı yemenileri yeğenine vermek ister. Halakız, gözü gibi sakladığı bir çift yemeniyi genç kıza uzatırken genç kızın kaygısızca yemenin ipinden tutup umarsız bir şekilde bir kenara bırakması ve alaycı gülüşü Halakız’ı yaralar, genç kızın zevksiz ve çok eski şeyler hepsi de şeklindeki sözleri hem Halakız’ı hem de nişanlısını sarsar. Bohçasını kısıvrak toplayan ve odaya giden hala bir yandan da; “Doğru söylüyor, hepsi de işe yaramaz, kullanılmayacak şeyler” (GY, 2015: 20-21) der.

Bu olay neticesinde yeğen, tavrını Hala’dan yana kullanır ve elindeki yüzüğü çıkararak nişanlısına uzatır. Yeğen tarafından öykünün başkişisi konumunda olan Halakız’ın genç kıza tercih edilmesi, ondan yana tutum belirlemesi geleneğin zaferi olarak okunabilir. Bir anlamda geleneği temsil ederek yazarın sözcülüğünü de üstelenen

Halakız geleneği kendisinden önceki kuşaklardan devralır ve kendisinden sonra gelen kuşaa aktararak bu misyonunu tamamlamak ister.

“Giden Gün Ömürdendir” de başkişi Nazif Bey’dir. Uzun Çarşı’da uzun süre esnaflık yapan ve yaşı hayli ilerlemiş olan Nafiz Bey’in etrafında meydana gelen değişimler, dönüşümler ve bu değişimin karşısında duran Nafiz Bey’in yaşadığı içsel süreçler öykünün odak noktasıdır. Eşi Nesibe Hanım ile birlikte yaşayan Nafiz Bey, etrafındaki değişimlerden rahatsızdır. Yaşamak artık onun için sıradanlaşır. Hiçbir şey artık eskisi gibi ona zevk vermez. Gönül yorgunu olan Nafiz Bey için hayat tadı tuzu olmayan, perhiz yemeği tadı veren bir şeye dönüşür.

Nafiz Bey’in çağla uyumlu, hızlı bir hayatı yoktu. Belki alışkanlığından ileri gelen bir durum ya da yaşlılığının verdiği bir tükenmişlikten dolayı Nafiz Bey’in hayatı evi ile işi arasında geçer. Her gün sabah namazına kalkan Nafiz Bey, namazdan sonra dükkânını açar öğlen eşi Nesibe Hanım’ın sefer taslarında getirdiği yemek ile karnını doyurur ve akşam ezanı ile birlikte dükkânını kapatır. Onun hayatı bundan ibarettir. İlkeli bir hayatı olan Nafiz Bey’in dünya malında gözü yoktur. Kazanma hırsı olmayan Nafiz Bey’in ayrıca başkalarını kazıklama gibi bir ahlâkı da yoktur. Ticaretini, inancı gereği dosdoğru yapar. Hayatındaki tekdüzelik hem dükkânın işleyişine hem de ticaret ahlâkına yansır.

Nafiz Bey’i asıl rahatsız eden, etrafında yaşanan dönüşümlerdir. Teknolojiyle birlikte değişen kasabanın yüzü, onu huzursuz eder, modernizmin yarattığı gürültüden kaçmaya çalışır. Çağın hızlı yaşamı yerine geçmişin tekdüzeliği onun için daha cezbedicidir. Geçmiş, eski günlerdeki sakinliği, dinginliği özler: “Yaşlandıkça artan uyumsuzluğundan ve huysuzluğundan kendisi de hoşnut değildi. İçeride otururken, dükkânın önünden gelip geçen tek tük otomobil, motosiklet gibi araçlardan rahatsız olur, uzaklaşıp sesleri duyulmaz oluncaya dek de gözlerini kapatırdı. At arabalarının tekerlek seslerini, faytonların çingiraklarını, atların kokularını ve nal seslerini özlerdi.” (GY, 2015: 24)

Nafiz Bey’in etrafında meydana gelen değişmeler onu kasabalıdan gittikçe uzaklaştırır. İnsanların günlük koşuşturmaları, dünyaya meyletmeleri ve daha çok kazanma hırsı onun için hiçbir şey ifade etmez. Gittikçe kabuğuna çekilen Nafiz Bey’in yaşadığı mekânlar da daralır. Bütün bu değişimler, dönüşümler Nafiz Bey’i yorar. Gittikçe değişen ve değiştikçe kötüleşen bu yerde Nafiz Bey güçsüz düşer. Bir film

karesi gibi solan benzi ve gittikçe tükenişi etrafındaki esnaf arkadaşları tarafından fark edilmez bile. Bir sabah namazı vaktinde, yorgun bedeni artık yaşadığı bütün bu değişimlere dayanamaz. Namaz kıldıktan sonra ellerini açıp semaya doğru kaldırdığı an yüreği daralır. Bir kelime çıkar ağzından, son bir kelime: “af” mı “of” mu olduğu bilinmez. Sıkışan kalbi değildir aslında. Bu değişimin cenderesinde sıkışan hayatıdır. Alnını mermere dayayan Nafiz Bey öylece kalakalır.

“Yanağımda Dedemin Sakal İzleri”nde öykü başkışisi torundur. Ancak anlatma zamanında, başkışinin çocukluk günlerine dönen ve o günleri özlemle anan yetişkin biri olduğu görülür. Anlatıcı anlatma zamanında her ne kadar yetişkin biri olsa da hikâyenin gerçekleşme zamanı ise onun çocukluk dönemidir. Benöyküsel anlatıcının olduğu öykü bir çocuğun perspektifinden sunulduğundan bu yolla samimi bir atmosfer kurulur.

Geniş bir ailede, dedesinin ve babaannesinin şefkatli kolları arasında bir dediği iki edilmeyen, el üstünde tutulan, üstüne titrenen bir çocuk olarak büyüyen anlatıcı, yaşadığı o güzel günlerin hasretini çeker. Geçmişte yaşadığı bu günleri hatırladıkça üzülmür ve o günlerin bir daha gelmeyeceğini bilmesi üzüntüsünü artırır.

Anadolu'nun bir kasabasında dedesi, babaannesi, annesi, babası, amca ve yengeleri ile yaşayan çocuk Ramazan ayında yaşadığı bir günü anlatır. Tuttuğu ilk orucu, dilini dedesine göstererek oruç tuttuğunu kanıtlama girişimi, dedesi ve babaannesi tarafından nasıl el üstünde tutulduğu, dedesi tarafından kutsalmışçasına nasıl korunduğu, nasıl şımartıldığı ve arka planda Anadolu'nun bir kasabasında yaşayan geniş bir ailede bir ramazan gününün nasıl karşılandığı, iftarlar hazırlıklarının nasıl yapıldığı gibi daha birçok şey bir film şeridi gibi gözlerinin önüne gelir ve tekrar tekrar yaşıyormuşçasına o günleri hasretle anar. Ancak o günlerin artık geçmişte kaldığını, o güzel günlerin sadece yaşanılan birer an'dan ibaret olduğunu bilir. Çok geçmeden daldığı rüyadan uyanır:

“Uyanacağım; kendime, çevreme, hayata uyanacağım: Her şey, özlenen bir damak tadı, büyüyen hasret, uzaklaşıp giden sevgililer, yok olan sevgiler ve güzellikler gibi; hepsinin yeri boş, bomboş; uykunun bu denli uzun sürüşüne, bu denli çabuk büyüyüşüme üzüleceğim; benim büyümemle âdeta dünya daralacak, onun için yakınımda duranların, onlarla birlikte durduğum için her şeyin katlanılır olduğu kimselerin, ben büyüyorum diye çekilmelerini anlamayacağım...” (GY, 2015: 44-45)

“İbrişimden Yürek Bağları” adlı öyküde öykü başkışisi genç biridir. İsmi, yaşı ve fizikî durumu hakkında herhangi bir bilgi verilmez. Öykü boyunca gencin yaşadığı içsel çatışmalar verilir. Babası öldükten sonra annesiyle beraber yaşamaya başlayan

genç, tam anlamıyla bir bunalım içindedir. Başkişi, öykünün ilk sahnesinde odanın içinde düşünceli, kendisiyle cedelleşen bir ruh hali ile tasvir edilir. Bütün gün odada dolaşan, değiştirmedik köşe bırakmayan gencin tek amacı dinginleşmektir. Gencin bu sallantılı, gelgitli ruh halleri annesini tedirgin eder ve zaman zaman: “Ne olacak bu çocuğun hali?” (GY, 2015: 48) şeklinde anneyi düşüncelere sevk eder. Onunla konuşmak, geleceğiyle ilgili planlar yaparken kendisine danışılmasını ister. Anne sevecenliği ve şefkatiyle oğlundan ilgi bekler. Her sabah hazırladığı kahvaltıda oğluyla oturmanın hayalini kuran anneye bu istek genç tarafından çok görülür. Annesinden küçük mutlulukları bile esirgeyen (GY, 2015: 49) genç, zamanla kendi tutumunu sorgular hale gelir: “Annenin sesindeki, yüzündeki, gözlerindeki, davranışlarındaki, kucağındaki çağrının ardına düşmemek için harcadığın bunca çabanı tümüyle doğru olup olmadığından, önceleri çok az da olsa kuşku duyduğun olurdu. Ama birkaç aydan bu yana, bu çağrılara karşı kayıtsız kalmaya çabalayışını daha çok sorgular oldun.” (GY, 2015: 50)

Bütün bu sorgulamalardan sonra birdenbire yüreğini vuran bir “gong” (GY, 2015: 51) ile kendine gelen genç, saatlerin hep ilerlediğinin kendisinin ise geride kaldığını anlar. Yaşadığı beyhude bir gençlikten dolayı pişmanlık duyar. Yıllarca boşlukta yaşamış meğer. Elinde sadece parçalanmış, dağılmış ve parçasının her biri bir yana dağılmış bir gençlik var. Bunun farkında olan genç ilk önce annesiyle sonra da toplumla uzlaşma yoluna gider. Bunca yıl sadece kendisiyle konuşan, sadece kendi derinliklerinde yaşayan genç adamda birileriyle konuşma isteği doğar ve yıllardır bunu neden yapmadığı noktasında hayıflanmaya başlar: “Bütün bunları biriyle konuşma isteği duyuyordun. Oysa yıllarca hiç kimse ile hiçbir şeyi konuşma isteği duymamıştın. Hep suçlayarak bakmak ve yaklaşmak, insanlara ihtiyacın olmadığı gibi bir sanıya kaptırmıştı seni. Böylesinin insanlara ne bakmak, ne de yaklaşmak olduğunu gördün işte sonunda.” (GY, 2015: 53) Genç, kendisiyle yüzleşmekten başka bir çaresinin olmadığını farkına varır:

“Yaşadıklarımı ve yaşadıklarına ilişkin düşüncelerini bir köşeden diğerine savurup duran tufan sakinleşince, terin de soğudu. İçindeki velvele durdu, duruldu. Ama korkularını, ürkekliğini, hayat karşısında yalınkat duruşundaki korkunu yok edemedi tümüyle. Kendine cesaret vermek için, her şeyle yüzleşmekten başka çare yok, dedin. Sesindeki titreme umut vermese de kendine doğru olanı önerdiğini düşündün.” (GY, 2015: 57)

Bütün bu gelgit ve sorgulamalar neticesinde biz diye yola çıktıklarından kimsenin kalmadığını, kendisiyle baş başa kaldığını görür. İçinde bulunduğu edilgen durumun, bunalımların, kopukluğun bir sayrıdan ibaret olduğunu anlar. En başa yani kendi mahallesine, evine, annesine dönerek işe başlar. Kendi girdaplarından sıyrılan genç herkesle ve her şeyle yeniden diyaloga geçerek, onların varlığını inkâr etmeyerek ve onları önemseyerek doğru yola girer. Bu bir anlamda gencin içinde bulunduğu yabancılaşma halinden sıyrılmasıdır. Toplumla çatışan, geleneksel değerlere sırtını dönen ve bir anlamda geçmişinden kopuk bir şekilde boşlukta yaşayan genç anne şefkati ve sabrı sayesinde yaptığı hatanın farkına varır:

“Bir bulutu üflemişti ve dağılıp gitmişti işte. Sahici bir ufkun ardında hayallerin de uzadıkça uzuyordu. Artık doğup büyüdüğün bu kentin içindeydin sen de. Herkes gibi. Onlardan biri olarak... Bakıp bakıp karardığın sırları dökük aynanın değil; dününe, bugününe ve yarınına tutulmuş bir aynanın içindeydin. Bütün şarkılara, bütün aynalar sövmüştün. Şimdi yeni bir aynaya girdin, yeni bir şarkıya katıldın. Bütün şarkılarla, bütün aynalarla ilgilenmek ihtiyacı duydun.” (GY, 2015: 58)

Yıllardır annesi dâhil olmak üzere hiç konuşmadığı, yanı başında oldukları halde hiç görmediği insanları görerek, onların varlığını bilerek ve aynı zamanda geçmişten ve özellikle de annesinden güç alarak bu dönemi zorlu bir şekilde atlatan Genç, annesine minnettardır: “Elin annenin avucunda yürüyordun evinize doğru.” (GY, 2015: 61). Gencin dinginleşmesinde annenin önemli bir rolü vardır. Sallantılı bir ruh hali içinde olan ve küçük mutlulukları dahi annesinden esirgeyen genci hayata döndüren ve içinde bulunduğu psikolojik durumdan çekip çıkararak anne elidir: “Yetişkinlerin en dokunaklı, en unutulmaz anılarından biri, her tür oluşum ve değişimin gizemli kaynağı, eve dönüşün, her tür başlangıç ve sonun sessiz temeli olan anne sevgisidir.” (Jung, 2005: 30-31) Geleneksel değerlerle eş olan ve geleneksel düşüncenin temsilcisi konumunda olan anne arketipi, gençliğin rahatlaması için önemli bir figürdür. Bu bağlamda özellikle ruhsal çatışma yaşayan, boşlukta sallanan ve zayıf kökleriyle ayakta durmaya çalışan genci kurtaran bu figürdür.

“Suya Vuran Kırılğan Sûret”de başkişi genç bir kızdır. Benöyküsel anlatımın olduğu öyküde genç kızın ismi ve fizikî durumu hakkında bilgi verilmez. Üniversite hazırlık döneminde olan genç kızın içinde bulunduğu ergenlik döneminin kişiliğine yansımaları bu öykünün odak noktasıdır. On sekiz yaşında olan genç kız kendine güvenen, bağımsız olmak isteyen, kimlik karmaşası yaşayan, ani iniş çıkışları olan bir profil çizer. Bir yandan ailesine karşı öfke nöbetleri geçirirken diğer yandan da onlara

hayranlık duyar. Bu bağlamda ikircikli bir ruh haline sahip genç kız, içinde bulunduğu dönemden kaynaklı olarak ne babasıyla ne de annesiyle anlaşır. Hem babasının hem de annesinin -özellikle annesinin- yumuşak otoriteleri ve hoşgörülerini karşısında çılgına döner, annesinin dediklerinin aksi yönünde bir yol takip eder, onlarla kavga etmek için için için yer: “Benim mizacıma uymayan bir güzellik buluyordum annemin bu hâlinde. O nedenle, hiçbir seferinde itiraz bile edemediğim hâlde, kendi kendime köpürürdüm. Yine köpürmeye başladım. Hem anneme imreniyor hem kendime kızıyor, hem de bu duygunun iki ucunu da bir türlü sindiremiyordum.” (GY, 2015: 63) Kalbini eline alan, elinde evirip çevirdikçe ne aradığını, ne istediğini tam olarak bilmeyen ve buna rağmen haklı olduğunu düşünen bir çatışmalı ruh hali çizer.

Annesine kızgın olduğu hâlde ona öfkesini bir türlü yansıtamaz. Anne bütün uyarılarını, isteklerini bir bir sıralayıp sonuna *güzel kızım*’ı ekledikten sonra genç kızın zayıf yanını yakalamış olur ve kızının öfke değirmenin suyu kesilir. Genç kız, babasını annesine göre daha yumuşak ve az otoriter olarak görür. Bu durum bile genç kız için bir sorun teşkil eder. Çünkü onun arkadaşlarının anne babaları sert ve otoriter olduklarından kendi anne babasının da -özellikle babasının- bu şekilde davranmasını ister. Ancak bundan bir süre sonra pişmanlık duyar ve babasının böyle biri olduğu için kendisini şanslı hisseder.

Genç kız, okuduğu çağdaş birtakım psikolojik kitaplardan da aradığını bulamaz. Ona göre o kitaplarda hayata dair hiçbir şey yok. Etrafındaki insanlardan, anne babasından hiç kimse o kitapların hiçbirinde yer almaz. Romanlardaki kahramanların bile bu kitaplardaki kişilerden daha gerçekçi olduğunu düşünür. Kendini bu romanlarda bulur. Kendisini bulduğu bir diğer yer de çocukluğudur. Suya vurmuş bir kırılğan surat gibiyim (GY, 2015: 66) diyen genç kız titrekliliğinin, ürkekliğinin ve öfkenin kaynaklarının farkına varır. Suda kaybettiği şeyi yani çocukluğunu görür. Freud’a göre su saflığı, masumiyeti temsil eder. (Holland, 1999: 94) Dolayısıyla su imgesi, saflığını yitiren kişi için bu saflığa yeniden kavuşmayı anlatır. Bu bağlamda genç kızın huzur bulduğu yer çocukluğu olur. Kendi hatalarının farkına varıp değişim gösterdiği ilk an da annesinin yüzüne baktığında çocukluğunu hatırladığı an’dır: “Koşup anneme sarılmak, sarılmak istiyordum. Örgüsünü çözmek, yumağını dolaştırmak, başörtüsünü sıyırap atmak, o elindeki işi bırakıp iki eliyle birden örtüsünü başında tutmak istedikçe yeniden sıyırap atmak, kucağında tepinmek.” (GY, 2015: 66-67)

Genç kız, yaşının verdiği şımarıklıklarla zaman zaman annesinin verdiği emirlere kızsız bile onun istediklerini yerine getirmek zorunda kalır. İstmeden de olsa ev temizliğine yardım eder, evin derlenip toparlanmasına katkıda bulunur. Koskoca eve sığmadığını hisseden genç kız, yaşadığı bütün gelgitlerden sonra annesinin ve babasının aslında doğru olanı yaptığını ve onların izinde gitmenin makul olacağını düşünür:

“Böyle zamanlarda daha iyi anlıyordum kendimi. Annemin evimizin içindeki okkalı varlığı, gözlerindeki güvenli ışık, babamın da emin ve kuruntusuz bir şekilde bu resme herhangi bir yerinden girişi sarsılmaz bir korunak olarak görünüyordu bana. İşte ben, bütün şımarık delikizliklerimi bu korunak içinde çoğu zaman da kıymetini bilmeden, hatta şikâyet ederek yapıyordum. Böyle bir korunakta olmasaydım daha mı derli toplu, akıllı uslu, hanım hanımcık olurdu?... İnsan gölgeden çıkınca yanıyordu işte. Kendime söyleyemesem bile görüyordum ki annemle babamın izlerinden yürüdüğüm için yere basıyor...” (GY, 2015: 69)

Anne ve babasını üzmemeye noktasında genç kız kendi kendine söz verir. Onlara tafrı yapamayacak, hiçbir ânın tadını kaçırmayacak ve türbe gibi olan bu evin havasını bozmayacak olan genç kız aynı zamanda onların davranışlarını asla rahatsız edici bulmayacak, uyarılarına alınmayacaktı. (GY, 2015: 76-77)

Anne babasını dinleyen, onların uyarılarını, nasihatlerini dikkate alan genç kız, ergenlik dönemini sorunsuz bir şekilde atlatır. Ana rahmine dönüş imgesinden hareketle genç kızın annesine dönmesi, onun uyarılarını dikkate alması bununla birlikte anne sabrının, şefkatinin ve merhametinin yarattığı olumlu atmosfer genç kızın ayakları yere sağlam basan biri yapar ve akranlarına göre içinde bulunduğu dönemi rahat atlmasına yardımcı olur. Geleneksel birtakım değerlerin ve anne-babanın verdiği sağlıklı bir eğitimin çoğu kez gençlerin yanlış yola girmeyi engellediğinin ön plana çıkarıldığı öyküde, modern eğitim karşısında geleneksel birtakım değerlerin, örf adetlerin, anne-babanın hoşgörüsü ve sevgisinin küçümsenmeyecek derecede önemli olduğu genç kız karakteri üzerinden verilir.

“Yüzündeki Deniz Duruluğu”nda başkişisi genç bir kadındır. Başkişinin yaşı, konumu ve fizikî durumu hakkında bilgi verilmez. Başkişisi, öykü kişilerinden olan annesi tarafından anlatılır. Bu öyküde de tıpkı diğer öykülerde olduğu gibi başkişisi daha çok psikolojik tahlillerle tanıtılır. Babası öldükten sonra annesiyle yaşayan bu genç kadının en önemli özelliği başına buyruk bir hayatının olması ve annesinin sözünü bir kez olsun dinlememesidir. “Bu kız bir katırla aynı pınardan su içmişti işte.” (GY, 2015: 79)

Tıpkı Hüseyin Su'nun diğer öykülerindeki gençler gibi, bu öyküdeki genç kız da gelgitleri olan, hayatı kendi içinde yaşamayı seven, annesinin sözünü dinlemeyen bir hayat tarzını benimser. Tek başına yaşamaktan korkmayan, her şeye karşı gücünün yeteceğini sanan genç kız bu konuda yanılır: “Bu kızın böyle sızlanmayı, babasının çok hoşuna giderdi. ‘Hayatta neye değdiğini arıyor, derdi Ama hep başı hizasında arıyor. Ne ki sonunda dizi hizasında görecektene neye değdiğini’ Kendisi göremedi, ama dediği çıktı. Kimden kaptı bu huyu, bu dünyaya korkusuz ve kaygısız bakmayı bu kız?” (GY, 2015: 83)

İlk önce annesi istemediği halde işe başlayan genç kız daha sonra annesinin onaylamadığı bir evlilik yapar ve bu evlilik çok sürmez bir yıla varmadan kocasından ayrılan genç kadın karnında bir çocukla annesinin yanına geri döner. Hayatla inatlaşan, her şeyi ben bilirim edasında olan, kendi bildiğini okuyan genç kadından eser kalmaz. Yaptığı hatalardan ders alan genç kadın, durulur, sakinleşir ve katır inadından vazgeçer. Bir anlamda “Hani o çırpınan çocuk vardı ya, o gitmiş ve yerine ağırbaşlı, hanım hanımcık, olgun bir kadın gelmiş anneye can yoldaşı olarak.” (GY, 2015: 91)

Öykünün başında sert, her şeye karşı direnen, herkesle inatlaşan ve dediğim dedik çaldığım düdüğü edasında olan genç kadın, bedel ödedikten sonra doğruyu bulur ve annesinin en başta çizdiği noktaya gelir.

“Geride Kaldı Gönlün” öyküsünde başkişiler kadın ve erkektir. Mutsuz bir evlilik yapan kadın ile erkeğin yaşadığı içsel hesaplaşma öykünün odak noktasıdır. Öykü kişileri olan kadın ve erkeğin öyküdeki ağırlıkları aynıdır. Anlatıcı sırayla hem kadının hem de erkeğin iç dünyasına kulak verir ve iç monolog tekniğiyle onların duygu dünyalarını açığa çıkarır. Kadının ve erkeğin kimlikleri, statüleri, yaşları ve fizikî durumları hakkında bilgi verilmez. Kadın ve erkek öykünün ilk sahnesinde karanlık bir odada divana bağdaş kurmuş bir şekilde çizilir. Hem kadın hem erkek kendi dünyalarına çekilmiş, pencerelerini kapatmış, perdelerini çekmiş ve zihinsel yorgunluğun altında ezilmiş bir vaziyette bulunur. Bu, birazdan kadın ve erkeğin iç dünyasında kopacak fırtınanın da habercisidir. İlk önce kadının iç konuşmaları yankılanır. Nişanlısını bırakıp meymenetsiz adamın peşine düştüğü için pişmandır. *Örküne dolanmış azgın kısrak* gibi kendi dünyasında dolanıp duran kadın; üç çocuklu bir adamın peşine düşme, su gibi nişanlıyı yüzüstü bırakıp gitme, diye kendisini uyaran anne babasını dinlemediği için hata yapar. Bu hatanın bedelini mutsuzlukla öder. İlk zamanlarda sadece adamla birlikte

yaşayacağını düşünen kadın, adamın; üç çocuğunu yanına aldırma fikriyle adeta sarsılır ve adamdan uzaklaşır. Bu uzaklaşma aynı zamanda sevgisizlik ve iletişimsizliği doğurur. Kadın adamdan uzaklaştıkça iç hesaplaşması daha da şiddetlenir. Kadının; *Allah bir insanın aklını alacağına canını alsın, Yürü kızım yürü sen bu akilla daha çok yaya gidersin, Saf saf nasıl koştun da geldin* şeklindeki itirafları yaşadığı pişmanlığı gözler önüne serer. Aşka aldanıp üç çocuklu adama kaçan kadının yarası iyileşince kadın, aslında nasıl bir yanlış yaptığını daha net görür. Yara sıcakken acısı hissedilmez, soğuduktan sonra sancı başlar. Adama olan aşkı kısa sürede biten kadın tozpembe dünyadan gerçek dünyaya adım atar. Bir anlık mutluluğun bedelini uzun sürecek acılarla öder ve bu iç hesaplaşmalarla akşamın karanlığında kendi sesinin ardında kaybolur gider.

Akşamın karanlığında kadından sonra erkek sahne alır. Erkeğin yaşadığı hesaplaşma yine iç monologlar üzerinden okuyucuya aktarılır. Erkek de tıpkı kadın gibi pişmandır. Ama bu pişmanlığı yüksek sesle dillendiremez ve içine atar; içine attıkça da ağırlığı altında ezilir. “Evinize girinceye dek kadife kumaşı; eşikten içeri adımlarını atar atmaz dikenli tarla” (GY, 2015: 100) sözleriyle kadının gerçek yüzünü sonradan öğrendiğini anlar. Hayalindeki kadın figürü ile karşısındaki kadın arasında uçurumlar var: “Seninle Fizan’a bile gidecek, azına az, çoğuna çok demeyecek, açığını örtecek, söküğünü, yırtığını diyecek o kadın nerede şimdi?” (GY, 2015: 100) Adam bu mutsuz evliliğin kurtarılması noktasında zaman zaman çözüm yolları arar ama kadının kendisini dinlemeyeceğini düşününce bundan vazgeçer. Zaman zaman da özeleştiri yapar, her şeyi en başta kadınla açık bir şekilde konuşmadığını itiraf eder ama bu itirafın sonunda da kendince haklı bir neden bulur: “Her şeyi tamı tamına söylememişsin. Hıh! Söyleyebilir miydin? Söyleseydin evet demezdi elbet. Gerçeği tümüyle bir kadına söylemeye gerek görmedin. Eksik etek dedin. Düzelir, alışır, gönlünü yaparım dedin” (GY, 2015:101) Adam, kendisiyle hesaplaştıkça mutsuzluğu artar. Kadının yanında dahi kendini yapayalnız hisseder. “Cahillik ateşi sönüp de başındaki dumanı dağılınca gözünün önü ışıdı.” (GY, 2015: 102) itirafı kadının itirafına benzer bir itiraftır. Hiçbir şey artık adamı heyecanlandırmaz, kadın için atan o deli gönlü durulur. Tıpkı kadın gibi akşamın alaca karanlığında sesinin içinde kaybolur gider.

“Kolum Kısa Yol Uzun”nda öykü başkışisi kasabada görev icabı bulunan ve idealleri olan genç biridir. Kasaba ile çatışan, kasabanın atmosferine dayanamayan

başkişiyi hayata bağlayan kendisi gibi idealist olan arkadaşlarından aldığı mektuplardır. Kendisi gibi farklı yerlere dağılan bu kişilerle tekrar bir araya geleceği günlerin hayalini kurar: “Hele de kendisinden önce yola çıkan, âdeta buraya kendisiyle birlikte gelen o mektubu aldığımda, yaşadığı yalnızlık, dışlanmışlık duygularından birden sıyrıldığı o gün... Kafasında ve gönlünde taşıdığı, kesinliğine kuşkusuz inandığı, toplanmak için dağıldıkları düşüncelerine daha bir sıkı sarıldı.” (GY, 2015: 103) Bir gece yarısı kasabaya gelen idealist genç ile kasabalı arasında gözle görülmeyen, itiraf edilmeyen ama titizlikle korunan duvar vardır. Bir arkadaşını uğurlamak için kasaba istasyonuna gelen genç, arkadaşı gittikten sonra bir müddet elinde tuttuğu ve yıllar öncesine ait olan siyah beyaz fotoğrafa bakar. Bu fotoğraf karesi dostlarına olan özlemini daha da arttırırken kasaba ve kasabalı ile arasındaki duvara bir taş daha ekler. İstasyondan evine doğru yavaş yavaş ilerleyen genç, kalabalıklara karışmak, onlarla oturup muhabbet etmek ister ama içinden gelmez. Giden arkadaşını bir an düşünür nerede olduğunu tahmin etmeye çalışır. Giden trenle beraber kendisini de gitmiş gibi hisseder. Evinin kapısına anahtarı sokan idealist genç, içeri girer ve kapıyı kapatır. Bütün kasaba artık dışarda kalır. O ise kendi dünyasındadır artık.

“Berî Dön Güzel De Yüzün Göreyim” adlı öyküde başkişi Ali Amca’dır. Ali Amca; anlatıcı ve öykü kişilerinden olan aynı zamanda Ali Amca’nın yeğeni genç tarafından sunulur. Ali Amca kırk yaşlarında olmasına rağmen gür saçları olan, giyimine kuşamına dikkat eden, her gün tıraş olan, uzun geniş paçalı pantolon giyen yanından tarağını, aynasını, çakmağını ve gelincik paketini ayırmayan biridir. Ali Amca’nın öne çıkan en belirgin yönü hovarda bir tip olmasıdır. İki evlilik yapar ve buna rağmen durulmaz ikinci evliliğini de bir başkası yüzünden bitirir. Onun gönlü bir dalda durmaz. Dünya malında gözü olmayan, ev bark, çoluk çocuk gibi herkesin önemseydiği şeyleri çok da ciddiye almayan Ali Amca için hayat, püfür püfür esen bir esintiden ibarettir. Bu bağlamda onun için önemli olan tek şey aşktır. O imkânsız bir aşkın daha doğrusu idealize ettiği bir kadının peşinden koşar. İlk karısı Nurhanım’ı Selda yüzünden, dünyalar güzeli Selda’yı da yüzünü bir kez tek gördüğü adını sanını bilmediği bir kadın yüzünden terk eder. Geriye dönüşlerle anlatılan Ali Amca anlatma zamanında ise her şeyden elini eteğini çeken biri olur. Geçmişteki hızlı, çapkın, hovarda Ali Amca’dan izler kalmaz ve en önemlisi kendini ibadete adayan bir profil çizer.

“Yiğidim Ya Ona Gücüm Yetmiyor”da öykü başkişisi Hasan’dır. Başkişi fiziksel anlamda tanıtılmazken yaşadığı içsel süreçler en yakınında olan ve aynı zamanda anlatıcı konumunda bulunan kişi tarafından aktarılır. Hasan, karşılıksız bir aşka tutulur ve sevdiği kadına “Züleyha mısın, zalim?” diye seslenerek tarihsel bir olaya gönderme yapar. Üniversitede edebiyat okuyan Hasan tutulduğu aşkın acısı yüzüne yansıyan adeta yüzünden acı damlayan biridir. Hiç kimse, yüzünden damlayan bu acının, tutulduğu bu aşk fırtınasının, ıslandığı bu aşk yağmurlarının farkında değil. Hasan’ın bu durumu yalnızca yakınındaki sınıf arkadaşının dikkatini çeker. Kendi içindeki tipiye tutulan Hasan’a olan merakı artar ve Hasan’ı daha yakından tanımaya başlar. Anlatıcı, Hasan’ı yakından tanıdıkça okur da buna paralel olarak Hasan hakkında fikir sahibi olur. Dört yıllık üniversitenin sekizinci yılında olan Hasan için bunların; derslerin, sınavların, notların, hocaların hiçbir önemi yok. Okulda sıranın en sonuna oturan Hasan, cebinde taşıdığı küçük kâğıtlara önemli bulduklarını not eder, bunun dışında dersleri takip etmez. Onun için geçerli olan tek şey aşktır. Hasan, dul bir memureye âşık olur. Bu kadın uğruna ailesini karşısına alır, kız arkadaşını terk eder ancak kadın bu aşka karşılık vermez. Kadının bu tutumu Hasan’ı bildiği yoldan yürümekten alıkoymaz. Hasan için önemli olan âşık olduğu kadın değil aşkın ta kendisidir artık. Bir ibadet hazzıyla yaşadığı aşk, bir anlamda iki kişinin tutuşturduğu bir ateşte tek başına yanmaktır. Hasan’a göre aşk, bir intihardır. Kalbini taş gibi göğsüne bağlayıp kendini suya atmaktır. Suyun en dibinde ise yok kadını aramaktır. Hasan’ın bu düşüncesi aşkla ilgili tutumunu ele verir. Hasan, olmayan bir aşkın peşine düşmekle, olmayan bir kadını aramakla aşkın çilesini seçer. Kendi zihninde idealize ettiği kadının peşine düşen Hasan, aşkın vuslatından çok hicranına talip olur. Okulu bitirmeden kalbinde tamiri mümkün olmayan bir yırtıkla (AH, 2014: 46) memleketine dönen Hasan, teoride kaybetmiş olsa da kazancı gönlünde olduğundan kazançlı çıkar.

“Gömleği Yırtık Kırmızı Gül” de başkişi babaannedir. Babaannenin hikâyesi geriye dönüşlerle anlatıcı ve aynı zamanda torunu olan genç kadın tarafından okuyucuya sunulur. Babaannenin ismi, yaşı hakkında herhangi bir bilgi verilmez. Bir ikinci vakti gerçekleşen ölümüyle öykü başlatılır ve geriye dönüşlerle hikâyesi verilir. Öykünün başkişisi babaanne, anne ve babalarının bir başına bıraktıkları üç torununa hem annelik hem babalık yapar. Onların her şeyiyle ilgilenen babaanne zaman zaman kendi hayatından kesitler sunar. İlk aşkı da bu kesitlerden biridir. İlk kez âşık olduğunu,

âşık olduğu delikanlının onu nasıl öptüğünü ve sonrasında utancından kırmızı bir gül gibi nasıl kızardığını anlatır, anlatırken de; “Şimdiki kızlar gibi ar damarımız çatlamamıştı bizim, umuda boğuldum da günlerce hiç kimseye bir şey diyemedim” (AH, 2014: 60) sözleriyle de yetiştiği geleneğin aldığı terbiyenin önemine işaret eder. Her türlü zorluğa rağmen sevdiği adamdan vazgeçmeyen babaanne, annesini ve ağabeyisini ikna eder; delikanlıyla evlenir. Çok mutlu giden bir evlilik babaannenin yatağa düşmesiyle zamanla çatırdamaya başlar. Babaanne, iki yıl yatakta kalakalınca Dede başka biriyle evlenmeye karar verir. Bu durum babaanneyi yaralar. Gençliğinde ailesini karşısına alıp aşkına sahip çıkan babaanne yaşlılığında aynı vefayı kocasından göremez. Babaanne kocasına küsmüş olsa da buna rağmen ona aslı saygısızlık etmez, sadakatini korur. Onu hep koca bilen babaanne, bu ilke çerçevesinde hareket eder. Kaderine razı, kalbi kırık bir şekilde gül bahçesinin kıyısında oturan babaanne kendi içinden geçen ırmağın sesini dinlerken bir yandan da şimdiki aşkların aşk olmadığını, zoru görünce her iki tarafın da pes edip kaçtığını düşünür: “Yanmış bir kâğıdın küllerine benzetirdi bizim sevgimizi. Her şey yanıncaya kadar, ondan sonra kırılıp ufalanıyor kâlbimiz, yetmiyor, elinizi yüzünüzü isle boyuyorsunuz, derdi.” (AH, 2014: 63) Bu bağlamda babaannenin aşkı her türlü zor şartlara rağmen devam eden, sevgi, saygı ve sadakat üçgeninde gelişen, gücünü gelenekten alan ve güçlü bir geçmişi olan bir aşktır.

“Sen Gelmezsen Güvercinler Küser” de başkişi, hastanede yatan genç bir adamdır. Benöyküsel anlatımın olduğu öykünün tamamı başkişinin iç monologlarından oluşur. Bu monologlar, adamın karısına duyduğu aşkın adeta destansı bir anlatımı, bir manifestosudur. Hastanede yatan adamı, karısı her gün düzenli bir şekilde ziyaret etmesine rağmen, karısına ibadet hazzıyla bağlı olan bu adama bu ziyaretler yetersiz gelir. Karısı gidince adam yalnız kalır, gönlü karışır. Ancak adam, karısı gittikten sonra bile onu yaşamaya devam eder. Bir anlamda onu kalp gözüyle izler. Eve gidişini, evde ne yaptığını bir bir gözleri önüne getirir ve sanki ordaymışçasına o anı yaşar.

Hasta yatağında karmakarışık duygular içinde olan ve karısının gidişinin acısıyla kıvranan adam hayallere dalar. Karısını ilk kez nerede gördüğünü anımsamaya çalışır. Bir fırının önünde ekmek bölen elleri gözünde canlanır. Ona âşık olduğu bu an’ı tekrar yaşar. Sonra aşkla ilgili birçok tespitlerde bulunur. Aşkın acı verici, olgunlaştırıcı tarafına talip olan adama göre “Aşk, iki göğüste atıp duran tek kalptir.” (AH, 2014: 72) Bu düşüncelerle hasta yatağında uzanan adam karısını yücelten “Hep söylenip durmaz

mıyım? Kitaba el basarım senden başka dostum yok.” (AH, 2014: 91) sözleriyle kendi yalnızlığında kaybolur gider.

“Ayrılık Makamında Gönül Ezgisi” adlı öyküde hem kadın hem de erkek başkışı olarak ön plana çıkar. Öykü kişinin anlatıcı olduğu öyküde “aşk” hem kadın hem de erkek penceresinden sunulur. Bu bağlamda kadının ve erkeğin aşk ile ilgili tespitleri, düşünceleri ve aşka yaklaşımları öykünün temel odağını oluşturur. Öykü kişilerine herhangi bir ad verilmez. Statüleri ve yaşları üzerinde de durulmaz. Daha çok içebakış yöntemiyle duygu dünyaları okura ifşa edilir. Aşkın taraflarından biri kadın diğeri de erkektir. Memur olan bu iki kişinin mutsuz bir evlilikleri vardır. Ayrılma noktasına karar vermiş olsalar da bu noktada bir türlü eyleme geçemezler.

Taraflardan bir kadındır. Kadın özel bir şirkette çalışır. Anlatıcının perspektifinden kadın tasvir edilir. Anlatıcıya daha önce anlatılanla karşısındaki kadının görüntüsü birbirine zıttır: “...eşinin genelde dizüstü etek, vücuduna oturan gömlek ve kazaklardan ibaret kıyafetiyle, inatla arkaya tarandığı belli olan ve kendiliğinden ortadan ikiye ayrılan, bir kısrak yelesi kadar sert saçlarının durmadan omuz başlarında savruluşunu ve her geldiğinde odayı iğde kokusuna boğuşunu, onun kafamdaki fotoğrafıyla yan yana düşünmekte zorluk çekerdim.” (AH, 2014: 99-100)

Eşine göre daha konuşkan olan kadın aynı zamanda açıklamalarında daha nettir. Gönül derinliğinin yanında kadınca bir dikkat, içgüdü ve kıyıcı yanlarıyla konuşurken bile insanın üstüne üstüne giden biriydi. Âdeta tel tel duran saçları, Zülfikâr dili gibi keskin kaşları, bir çakmak taşı kadar ışıltılı gözlerinin yanında yakınlaştığında insanı saran bir ruh, bir koku ve ağırlığa sahip olan kadın çekim alanına gireni etkisi altına alır ve bu alandan kurtulmak çoğu kez sonuçsuz kalır.

Taraflardan diğeri erkektir. Erkek, anlatıcının çalıştığı yerde masa başında çalışan bir memurdur. Herkes tarafından fark edilecek, insanın zihninde yer edinecek belirgin bir yapıya sahip değildir. Benzerleri çokça olan soluk bir fotoğraf karesi gibidir. Karısıyla zıt bir kişiliğe sahiptir. Konuşmayan, içine kapanık, sadece işiyle uğraşan bir görüntü çizen bu adam ilk başlarda anlatıcıya sıkıcı gelir. Ancak bir gün öğle arası yemekten sonra havuz başında yaptığı birkaç cümlelik konuşma anlatıcının adam hakkındaki düşüncelerin değiştirir ve onun uçsuz bucaksız bir insan olduğunu anlar. Boşanma aşamasında olan adam, her şeyi kendi içinde yaşayan biridir. Uçsuz bucaksız dünyasında dolaşan adam aşkla ilgili kendi içinde birtakım çelişkiler yaşar. Ayrılığın

kıyısına gelen bu adamın iç dünyası ise darmadağındır. Buna rağmen bu evliliği kurtarmak adına tek bir adım dahi atmaz. “İkimiz de ayrılmak istemiyoruz ama bir araya gelmeyecek kadar ayırıyoruz artık ve her geçen gün uzaklaşıyoruz birbirimizden” (AH, 2014: 97) şeklindeki sözleriyle kendi içinde yaşadığı çelişkiyi ve bu aşkın imkânsızlığını ortaya koyar. Erkek ve kadın aşk konusundaki düşünceleri de tamamen farklıdır. Erkek, her kadından bir parça alıp birleştirerek ortaya yeni ve ideal bir kadın koyma peşindedir. Bu durum da sadece hayal dünyasında kalır. Adam bir anlamda dokunamadığı, gözüyle görüp eliyle tutamadığı bir kadının peşine düşer.

“İçimden Yüzlerine Karşı” başkişi adamdır. İsmi, yaşı ve fizikî durumu hakkında bilgi verilmeyen adam, öykünün başında otobüs durağından otobüs beklerken sahnelenir. İlk denemesinde otobüse binemeyen ve kalabalıklar tarafından örselenen, üstüne basılan, ezilen ve elindeki poşetiyle kendisi farklı yerlere savrulan adam, sabahtan akşama kadar düşmemek için dünyanın eteğine yapışan insanlara karşı öfkeli. Onun dışında herkesin acelesi vardı adeta. Bir yerlere yetişmek için birbirleriyle yarışırca sabah gong sesiyle başlayan, akşam yine gong sesiyle biten bu düzenin yarattığı insanlara karşı nefretle bakar. İkinci denemesinde otobüse binmeyi başarır. Otobüste gözlemlerine devam eder. Otobüste her türden insan vardır. Kızlı erkekli, tıraşlı tıraşsız makyajlı makyajsız, takım elbiseli, kravatlı... Bir an otobüsün içindeki bu kalabalığa dâhil olmaya çalışır. Duymayan, görmeyen, konuşmayan, sorgulamayan, kırılğan, zayıf, gündelik şeylerle meşgul olan biri olmaya çalışır ama başaramaz. Uyum fukarası olan adam, yalnız olduğunu hisseder. Yol boyunca çağın simgelerinden olan ve insanları kimliklerinden, özlerinden uzaklaştıran makam odaları, koltuklar, telefonlar, sekreterler, plakasının rengine göre tutkularını kamçılayan arabalar, bilgisayar ağları, sanal hayatlar, marketler ve kısacası gerçeğin birer kopyası olan ve insan eliyle yaratılan bütün bu şeylere nefretle bakar. Hesaplaşmaya girer. Bütün bunlar tarafından taciz edildiğini düşünür. Otobüstekilerin de kendini taciz ettiğini söyler. Giyimleriyle, kuşamlarıyla, bakışlarıyla... Zaten istemeyerek bindiği bu otobüsten inmek ister. Karga tulumba bir şekilde hareket halindeki otobüsten atılır.

“Yemen Treni Gözerinden” öyküsünde başkişi adamdır. İsmi, yaşı, fizikî durumu hakkında bir bilgi verilmez. İşkencenin insan onuru ve kimliği üzerindeki yıkıcı etkisinin odak noktasına alındığı öyküde, adamın gözaltındayken yaşadığı içsel süreçler verilir. İşine gitmek üzere evden çıkan adam gözaltına alınır ve bir başka arkadaşıyla

birlikte kafes denilen bir yere getirilir. Burada türlü işkencelere, hakaretlere maruz kalır. İlk önce zaman kavramını unuttur. Kaç gündür burada olduklarını bir türlü hesaplayamaz. Zaman kavramını unutan adam yavaş yavaş kişiliğinden, kimliğinden sıyrılır. Yaşadığı işkenceler ruhunda derin izler bırakır. Korku ve şiddet sözünü esirgemeyen, doğru bildiklerini sonuna kadar savunan bu adamı azar azar kişiliğinden uzaklaştırır, daha ihtiyatlı bir dil kullanmasına neden olur. Bir anlamda işkencecilerin her dediğini yapan, hiçbir şeylerine karşı çıkmayan, sirkte eğitilen kafes maymunlarına benzer. Öykü sonunda işkence sadece fiziksel bir araç olmaz, bilincin yok olması ve bireyin kimliksizleşmesine neden olan bir aygıt olur. Bu bağlamda öykü sonunda başkişi yediği dayaktan sonra kendinden geçer ve ayıldığında ise hiçbir şey hatırlamaz.

“Dünya Evinde Ağız Dalaşı”nda başkişi adamdır. Adamın ismi, konumu, mesleği, yaşı ve fizikî durumu hakkında herhangi bir bilgi verilmez. Karısıyla mutsuz bir evliliği olan adam, öykünün başında apartmanın önünde sahnelenir. Bir haftadır eve gelmeyen adam bir şeylerin düzelmesi umuduyla tekrar eve döner. Karısını kapının önünde ellerinde poşetlerle bulur. Bir müddet karısını izler. İçinde bir şeylerin değişeceğine olan inancı daha o anda yerini yavaş yavaş umutsuzluğa bırakır. Merdivenleri çıkarken yol uzadıkça uzar. Koridoru geçerken sanki kilometrelerce bir yolu yürür gibidir. Eve giren karı koca hiç konuşmazlar. Kadın güne kaldığı yerden devam eder, kocasına hiç soru sormaz. Aralarında tam anlamıyla bir iletişimsizlik hali vardır. Birbirini anlamaktan çok kendilerini haklı çıkarmanın mücadelesini verirler. Bu yüzden de herkes kendi sesinin peşine düşer: “İşte dünyaevinin o çetrefil ara yollarında kaybolmuşlardı yine. Hiç yoktan çıkarttıkları hır gürler, ağız dalaşları, birbirlerini yiyip bitirmeler, hakaretleşmeler, küfürleşmeler, birbirlerinin kişiliklerini tartışmalar içlerinde onulmaz yaralar açmalar, en sonunda dönülmez sapaklara girmeler...” (İçkanama, 2018: 58) Çok şey vardı söyleyecek ama her ikisi de dayanılmaz çığlıklarla susar. Odanın içinde boğuldukça boğulan adam balkona çıkar, şehri dinler. Karşı balkonda asılı duran solgun renkli ve eprimiş elbiselerle kendini özdeşleştirir. Nefes alacak bir yer arar. Adam, bir an birbirlerini çoğaltmaktan çok birbirlerini tükettiklerini düşünür. Susuşları uzadıkça uzar ve öykünün sonunda başkişi kaybettiği bütün anahtarları bulma umuduyla susuşlarında kaybolur gider.

3.3.4.1.2. Hasım Kişi (Antagonist)

Karşıt, düşman, rakip, muhalif gibi anlamlara gelen hasım kişi ya da antagonist; roman dünyasında başkişinin karşısında olan kişi ya da durumdur. Karşı kişi ya da durum insanın içinde de dışında da olabilir. Bunun dışında karşı kişi; bir kişi, bir şehir, bir mana, kavram ya da zıtlık da olabilir. (Uç, 2006: 41) Tematik güç kahramanın hareketini engelleyen hasım kişi, çatışmanın çıkması ve aksiyonun sonuçlandırılması açısından önemlidir. (Bourner ve Quillet, 1989: 153)

Hüseyin Su'nun kimi öykülerinde öykü başkişileri bazen kendileriyle bazen de içinde yaşadıkları toplumla çatışırlar. Kimi zaman da insan dışında bir varlık, nesne ya da durum aksiyonu arttıran bir unsur olarak öyküde başkişinin tam karşısında yer alır.

“Ana Üşümesi”nde yoksul ve dört çocuğuyla tek başına yaşamak zorunda kalan dul kadının karşısına yoksulluk ögesi karşıt bir unsur olarak çıkar. Bununla birlikte yine zorlu kış şartları yoksullukla birleşince yaşamı da daha da zorlaştırır. Biten erzak, aç kalan çocukların ağlaması, damda biriken karlar, kardan dolayı kapanan yollar, yoksul kadının yolunu kaybetmesi öyküde başkişi olan yoksul kadın karşısına çıkan karşıt unsurlardır.

“Alnımı Uzatıyordum Rüzgârın Dudaklarına” öyküsünde başkişi gencin karşısına çıkan tematik karşıt güç yoksulluktur. Üstü başı yırtık bir şekilde amcasının yanına şehre gönderilen genç, amcasını küçük düşürdüğü için amcası tarafından azarlanır. Bu durum gencin gururuna dokunur.

“Tüller”de de yoksulluk ve alacaklılar karşıt bir güç olarak başkişinin karşısına çıkar. Başkişinin çocuk olduğu öyküde, çocuğun ailesiyle yaşadığı mutlu anlar alacaklıların içeri girmesiyle son bulur. Muhtar ve beraberindekiler alacaklarına karşılık evdeki erzaklara el koyarlar, anne-babayı türlü aşağılamalarla yerin dibine sokarlar. Bu tablo öykü başkişisi çocuğun ruhunda tamir edilemez bir yara bırakır.

“Aydan Arıdır Yüzleri” adlı öyküde yabancılaşma çatışmayı doğuran unsurdur. Bu bağlamda köyden şehre giden dört gencin yaşadıkları değişim ve her geçen gün biraz daha özlerinden kopmaları öyküde başkişilerin karşısına çıkan tematik bir güçtür. Bu yabancılaşma hâlinin yaşandığı mekân olan şehir ve şehrin bileşenleri de yine bir diğer karşıt güç olarak değerlendirilebilir.

“Bir Bulanık Akıntı” adlı öyküde de yoksulluk başkişiyi engelleyen onu köklerinden kopuşa sürükleyen, göçe zorlayan bir unsur olarak öyküde yer alır. Yaşanan sel felaketi sonucu kaybedilen ürün ve toprak da bu kopuşu hızlandırır.

“Rahvan” da kutlu bir yolculuğa çıkan başkişinin karşısında dejenere olmuş toplum bir engel olarak öyküde yer alır.

“Isındıkça Buğulanan Toprak”ta öykü başkişisi idealist gencin tayin olduğu kasabanın atmosferi ve kasabalının düşünce yapısı, olaylara yaklaşım tarzları ve içinde buldukları atalet hâli genç için ideallerin gerçekleştirilmesi bakımından büyük bir engel teşkil eder.

“Girdaplarda”da öykünün başkişisi olan yoksul kömür işçisinin yaşadığı yoksulluk hâli, patronların baskıcı tutumları, hakaretleri karşıt unsurlar olarak öykü başkişisinin karşısına yerleştirilir. Öyküde maden ocağını çalıştıran patronlar da öyküdeki karşıt unsurdur. Ezen-ezilen, patron-işçi zıtlığını oluşturmak adına öyküde, patronlar olumsuz olarak çizilirler. İşçileri acımasızca çalıştıran patronlar, onların tuvalet ihtiyaçlarını karşılamalarına bile müsaade etmez. Aralıksız bir şekilde çalıştırdıkları işçilere her türlü zulmü uygulayan bu kişiler, işçilere emeklerinin çok altında bir ücret öderler. İşçilere her şeyi mübah gören bu zihniyet, onları aşağılar, küçümser ve herkesin önünde onların gururlarını incitir.

“Kaynayıp Çoğaldıkça Kanımız”da idealist öykü başkişisi karşısına hayatın günlük telaşına kendini kaptıran, güncelin, kolayın peşine düşen kendi içindeki uçurumun dahi farkında olmayan kendi yozlaşmış bir toplum konumlandırılır.

“Damarlarda Kan Gibi” adlı öyküde de başkişi olan idealist gencin karşısına onu anlamaktan uzak ve düşünsel anlamda onunla taban tabana zıt anne-baba ve toplum çıkar. Çocuklarını bir iş bulup çalışsın, adam olsun diye okutan anne-baba çocuklarının kendileri gibi düşünmemesi noktasında tedirgindirler. Hiçbir şeye karışmayan, yanı başlarında oturan bir çocuk isteyen anne ile babayı gencin bu tavrı, onları görmezlikten gelen bu tutumu rahatsız eder.

“Gülşefdeli Yemeni” adlı öyküde geleneği temsil eden öykü başkişisi olan Halakız’ın geleneksel değerlerinin, düşüncelerinin karşısında geleneğe sırtını dayayan ve çağın normlarına ayak uyduran bir düşünce yapısı konumlandırılır. Öykünün diğer kişilerinden olan genç kız çağın değerlerini temsil eder. Geleceğe sırtını dayayan, örf adet bilmeyen ve duyarsızlığın öyküdeki temsilcisi olan genç kız bunun bedelini terk

edilmekle öder. Genç kız, geleneğin temsilcisi konumunda olan ve nişanlısı olan delikanlının gözünde büyük bir öneme sahip olan Halakız'a tepeden bakar. Hala'yı evde kalmış, evcimen bir kız hatta yaşlı ve hamarat bir kadın olarak görür. Halanın yanında ayak ayak üstüne atan genç kız, halanın ellerinden su içer. Hala için manevî değerleri olan eşyaları zevksiz ve işe yaramaz olarak tanımlar, halanın gözü gibi sakladığı bir çift yemenin iplerinden tutup hiç bakmadan bir kenara bırakır. Bütün bunlar genç kızın sonunu hazırlayan faktörler olur. Çağın normlarını, maddiyatçı ve gündelik hayatı temsil eden genç kız gelenek ile girdiği savaşı kaybeder. Delikanlı parmağındaki yüzüğü çıkarır ve genç kızın avucuna koyar.

“Giden Gün Ömürdendir” de öykü başkışisi değişime karşı direnir. Geleneğin temsilcisi olan Nafiz Bey'in karşısına karşıt güç olarak değişim, modernizm ve geleneği yerle bir eden yeni çıkartılır. Bu bağlamda eskiyi temsil eden Nafiz Bey ile yeniyi temsil eden değerlerin mücadelesi olur.

“İbrişimden Yürek Bağları”nda öykü başkışisi idealist genç ile annesi arasında bir çatışma hali mevcuttur. Anne, çocuğunun geleceği hakkında endişe duyar. Kocasını öldükten sonra, oğluyla birlikte yaşamaya devam eden anne, çocuğunun mutluluğu için her türlü fedakârlığı göze alan vefakâr, şefkatli ve merhametli bir anne profili çizer. Çocuğunun umursamaz tavrı, öğlene dek uyuması her ne kadar anneyi rahatsız etse de onunla yapılacak bir kahvaltı bile annenin mutlu olması için yeter artar bile: “Öğle de olsa seninle kahvaltı yapıyordu ya bugün; ev şenlenmişti onun işte. Oysa sen, bu denli küçük mutlulukları bile esirgiyordun ondan.” (GY, 2015: 49)

Anne, tek başına kaldıktan sonra oğlunu bu hayattaki tek dayanağı olur. Zaman zaman oğluyla oturup sohbet etmek, dertleşmek isteyen anne, oğlundan gerekli cevabı çoğu zaman bulamaz. Her zaman kendi içinde, kendi dünyasında yaşayan oğlunun bu durumu anneyi üzer. Annenin tek amacı oğlunu dışarıdaki tehlikelere karşı korumaktır. Oğlu dışarı çıktığında oğluna; “Geç kalma, bu şehrin şeytanı çoğaldı, yerler mühürlenmeden evimize dön oğlum.” (GY, 2015: 58) der.

“Suya Vuran Kırılğan Sûret”te ergenlik dönemi içinde olan öykü başkışisi genç kız ile annesi arasında bir çatışma hali mevcuttur. Öykü kişilerinden olan annenin tutumu, hal ve hareketleri, genç kız zaman zaman çileden çıkarır. Anne; kocası ve kızıyla mutlu bir hayat sürer. Sabırlı, şefkatli ve dindar olan anne, aile saadetini korumak için her türlü fedakârlığı gösterir. Ergenlik döneminde olan genç kızının bu

dönemi hasarsız bir şekilde atlatması için elinden geleni yapan anne, kızının tüm sert tavırlarına karşı yumuşak davranır, kızına hoşgörülle yaklaşır. Annenin verdiği bilgiler, nasihatler nice psikoloji kitaplarını geride bırakacak değerdeydi: “Her şey bir yana, dinlemek gücüne gitse bile sonunda hep haklı bulduğum annemin öğütlerini beni babamı, evimizi geniş geniş kuşatmalarını o kitapların hiçbirisiyle karşılaştırmıyordum bile.” (GY, 2015: 65) Genç kızın ağzından anlatılan anne, gayet sabırlı, hoşgörülü, her şeyi çekip çevirmeyi bilen biridir. O diğer kadınlara da benzemez: “Annem perdenin ucunu kaldırmış babamın gelip gelmediğine bakıyordu. Komşu kadınlarla balkon ve pencere sohbeti yapmazdı annem. Kapı önlerinde oturmaz, bir yerlere gidip gelirken de sokakta, bakkalda rastladığı tanıdıklarla ayaküstü üç beş dakika bile olsa durup konuştuğunu görmedim.” (GY, 2015: 75)

Çocuğu için her türlü fedakârlığı ve zahmeti göze alan anne, kızının bu kritik dönemi yani ergenlik dönemini hasarsız bir şekilde atlatmasını sağlar. Yuvasının mutluluğu, devamı ve huzuru için de çırpınan kadın, bir anlamda aileni mutluluğun sigortası konumundadır.

“Yüzündeki Deniz Duruluğu”nda başkişi genç kadının karşısında, annesi yer alır. Karşıt güç olarak öyküde yer alan anne ile kız arasında düşünsel anlamda sürekli bir çatışma hali vardır. Koruyucu, kollayıcı, merhamet sahibi olan anne ile başına buyruk, büyük sözü dinlemeyen, burnunun dikine giden ve yaptığı hataların farkında olmayan kız arasında daima bir gerilim hali mevcuttur.

“Kolum Kısa Yol Uzun”da kasabada çalışan başkişi idealist genç ile kasabalı bir türlü uzlaşamaz. Her ne kadar görünmese bile onunla kasabalı arasında aşılmaz bir duvar vardır. Kasaba halkı, yaşam tarzları, düşünce dünyaları ve bütün bunların toplamı olan kasabanın atmosferi birer karşıt güç olarak gencin karşısında konumlandırılır.

“İçimden Yüzlerine Karşı”da başkişi adam ile toplum arasında daha doğru bir ifadeyle çağın normları arasında bir iletişimsizlik hali vardır. Bu bağlamda karşıt unsur olarak adamın karşısına çağın çeldiricileri oturtulur. Toplumla barışık olmayan, uyumsuz, yabancılaşan öykü başkişisi her sabah yorgun ve bütün insanlara, bütün dünyaya karşı kızgın uyandığını düşünür. Yaşadığı çağla bir savaş halindedir. Bu savaşın bir tarafı adam ise diğer tarafı toplum, sistem, yalan haberler, reklamlar, hipermarketler, şehirmarketler, ülkemarketler, insan ve araba seliyle uğuldayan

caddeler, indirimler, bindirimler, oteller, kral daireleri, kat kat mağazalar, yazlıklar, kışlıklar... gibi kapitalist düzene ait ve insanı özünden uzaklaştıran ve onu kendi kölesi haline getiren nesnelere.

“Yemen Treni Gözlerinden”de işkence, taciz fiziksel ve sözel şiddet karşıt güç olarak öyküde yer alır. Gözaltındaki adamın yaşadığı gözaltı süresi boyunca maruz kaldığı işkence, sözel ve fiziksel tacizler onun kişiliğinin değişmesine, kimliksizleşmesine neden olur.

3.3.4.1.3. Yardımcı Kişiler

Başkişinin dışında kalan olayların gelişmesinde katkıları olan kişilerdir. Birinci derecedeki kişiden sonra gelen ve kimi yerde de norm karakterler olarak adlandırılan bu karakterler, ferdi planda diğer kişilere göre derinliği daha fazla olan karakterlerdir. Herhangi bir fon karakterden daha boyutlu ve kimlik kazanmış olan norm karakterler romanda belli bir fonksiyonu icra eder. Bu bağlamda amaç olmaktan çok bir amacı gerçekleştirmek için kullanılırlar. (Harvey, 2010: 181). Kendisine ihtiyaç duyulan bir anda ortaya çıkan bu kişiler, olayın veya dekorun tamamlanmasında kullanılırlar. (Çetin, 2015: 167) Bununla birlikte yazar, zaman zaman norm karakterleri kendi sözcüsü gibi kullanarak onlara sözlerini emanet eder.

“Ana Üşümesi”nde Ali Dayı ve dul kadının oğlu Ahmet yardımcı kişiler olarak öyküde yer alır. Ahmet, öykü başkişisi dul kadının en küçük çocuğudur. Uzun korkunç soğuk kış gecelerinde sert esen rüzgârların uğultusundan, kurtların ulumasından korkan anne, çoğu kez oğluna sarılır ve böylece kendini güvende hisseder. Ahmet, annesiyle birlikte karşı köye un almaya gider. Yollarını şaşırان ana oğul korkuya kapılırlar ve birbirlerinden güç alarak bu korku dolu anları atlatırlar. Öykünün bu sahnesinde Ahmet’in davranışları tasvir edilir:

“Yalnızlığı duyumsayınca, eşeğin soluğunu ayımsadı birden çocuk. Korktuğunu bile düşünmek, hatırlamak istemeden beklemeye başladı. Gözlerini yerden kaldıramıyordu, bir şey göreceği korkusuyla. Eşek önce kulaklarını kaldırdı, dikti sonra da öne doğru uzattı bir yer gösterir gibi. Çocuk korkuyla izledi bunu; ama bir şey göremedi. Eşeğin kulakları yanlara düşercesine sarkınca, onun da yüreği yerine oturdu. Çok uzaklardan gelen bir ulumayı, ikisi de kulak kabartarak dinlediler. Öne doğru uzattığı ayağını hatur hutur bir sesle kemiren eşek, sonra da aynı sesle burnundan soludu ve kulaklarını şapırtıyla salladı. Ağlamak duygusu çocuğu içinden boğazına doğru yükseliyor ve o da itmek istercesine sürekli yutkunuyordu. En sonunda gözlerinden damlayan yaşları tutamadı ve kendini salıverdi. Arkasından da yanık, ince ve titrek bir sesle ağladı.” (AÜ, 2015: 19-20)

Öykünün ortalarında ilk kez adı geçen öykü kişilerinden biri de Ali Dayı'dır. Ali Dayı, merhametli ve şefkatli yönüyle ön plana çıkar. Dul kadına erzak vermek suretiyle yardımcı olur. Dul kadın ve oğlu Ahmet'i kapıda karşılar, zavallı hallerini görünce ah vah ederek onları içeri alır ve ocakta yanan ateşin başına oturtur. Ali Dayı yardımsever, acıma duygusu olan tipik Anadolu insanının öyküdeki yansıması olarak okunabilir.

"Alnımı Uzatiyordum Rüzgârın Dudaklarına" da başkişinin ölüm döşeginde yatan babası öykünün yardımcı kişilerindendir. Anlatıcı genç tarafından tasvir edilir. Saçları dağınık bir şekilde yarı baygın ve gözleri kapalı bir vaziyette yatan baba, oğlunun geldiğini görünce bir an için gözlerini açar, daha sonra tekrar gözlerini yumarak, başı yana düşer. Mütedeyyin bir şekilde çizilen baba sakallıdır. Her akşam uyumadan önce Yasin okur.

Öyküdeki yardımcı kişilerden biri de gencin amcasıdır. Genç, şehre amcasının yanına gönderilir. Amca, Kore gazisidir, üstü başı yırtık olan genci giydirmek için dükkân dükkân dolaşır ama bütçesine uygun bir şey bulamaz ve duvarlarında "Rızk Allah" tandir tabelası asılı olan mağazadan da adeta kovulurcasına eli boş çıkan amcanın gururuna bu durum dokunur ve yeğenine öfkelenir: "Bağırarak konuşuyordu amcam: 'Defolun başımdan!' diye. Bir dağılıp bir beliriyordu önümde görüntüsü. 'Elinizden çektiğim nedir bel!' dedi. Gözleri büyüdü, bıyıkları kabardı erkek hindi tüyleri gibi... 'Bundan böyle üstünüz başınız dökük, pılı pırtı içinde gelmeyin yanıma! Benim de dostum düşmanım var.' dedi." (AÜ, 2015: 30) Ağabeyinin ölüm döşeginde olduğunu öğrenen amca yeğenini alır köye doğru yola çıkar. Yol boyunca amca-yeğen arasında iletişimsizlik vardır. Katı bir sessizliğin olduğu arabanın içinde amca, dalgın ve düşünceli bir şekilde sigara üstüne sigara yakar ve yeğeni ile hiç konuşmaz. Ağabey ölünce amca-yeğen arasındaki ilişki de yumuşar, artık baba yerine geçen amca yeğenini kendine doğru çeker ve ona yaşattıklarından dolayı pişman olduğunu söyler.

Başkişi gencin annesi de öykünün yardımcı kişilerindendir. Kocası ölüm döşeginde olan anne, oğlunu evin eşliğinde karşılar. Bu karşılama anlatıcının belleğine kazınır: "Hâlâ, karanlıkla ışığın kesiştiği yerde, kendisini sanki ışığın karanlığa uzattığı o hâliyle; elleri öne uzanmış, bir ayağı havada, öne doğru kaykılmış biçimde hatırların annemi. Belleğimdeki bu resmi hiç silemedi zaman." (AÜ, 2015: 25) Kocasının son nefesini vermesiyle birlikte anne, yanındaki oğluna sıkıca sarılır, onu alnından öper, kucaklar ve bağrına basar.

“Tüller”de anne-baba öyküde yardımcı kişilerdendir. Baba; onurlu, gururlu, fedakâr ve aynı zamanda yoksulluğu bütün iliklerine kadar hisseden biridir. Baba, karısıyla birlikte daha gün doğmadan uyanır, günün göbeğe doğmasını kısmetsizlik sayan baba ile anne, ibadetlerini gerçekleştirdikten sonra yanan sobaya bağdaş kurup otururlar. Yoksulluğun yarattığı bir dünyada yaşayan baba, sürekli düşüncelere dalar. Bu zor durum fiziksel görünümüne de yansır; yüzünde, saçında alında yoksulluğun izleri okunur: “Yine sobanın üzerindeki çinko çaydanlıkta çay demlenmiş duruyor, baba da derin derin düşünüyordu. Çocuk, babasının alındaki çizgilerin bugün daha çok derinleştiğini fark etti. Çoğu beyazlaşmış sakalı, biraz büyükçe burnu ve kalın, gür kaşlarıyla çetin bir dağ görünümündeydi babanın yüzü.” (AÜ, 2015: 34)

Baba, borçlarını ödeyemez derecede yoksuldur. Alacaklılar kapıya dayanır, türlü hakaretlerle, sayıp sövmelerle babanın gururunu yerle bir eder. Yanında karısı ve çocuğu olmasına rağmen babayı rezil rüsva ederler ve onurunu incitirler. Babanın onuru kırılır: “konuşuyordu: kırıyor, eziyordu onurlarını sürekli yineleyerek utanmasını öğütüyordu babaya. baba, gözlerini yerden ayırmadan öylece duruyor, alında biriken terleri bile silemiyordu.” (AÜ, 2015: 35)

İlk gelen alacaklılar daha gitmeden, bu sefer köyün muhtarı evin içine dalar. Köy giderini ödeyemeyen babanın kapısına dayanan muhtar ve yanındaki adamlar evdeki bulgur çuvalına göz dikerler. Ellerine geçirdikleri bulgur çuvalından borçlarına karşılık düşen bulguru alıp evden ayrılmalarından sonra baba ikince kez yıkılır. Eşi ve çocuğu önünde ikinci kez gururuyla oynanır ve onuru kırılır: “anne, yüzünü çocuktan saklayarak titreyen elleriyle çuvalın ağzını bağladı ve olduğu yere çöktü. baba hurda olmuştu, bir et yığını gibi olduğu yerde oturuyordu. çocuk, önce anneyi, sonra da babayı acıyla süzdü. onlar çocuğun yüzüne bakamıyorlardı bile. daha fazla utandırmamak için açık kalan kapıları dışardan çekerek çıktı.”(AÜ, 2015: 36)

Evde şeker biter. Evde şekerin bitmesi önemlidir çünkü babanın çay içmemesi onun olağan duygu dünyasını etkiler ve ona fakirliğini hissettirir. Alacaklılar karşısında odanın içinde bir et yığını gibi duran babasını odada bırakan çocuk, komşu eve ödünç şeker istemeye gider. Binbir güçlükle, utangaç bir hâlde ve kan ter içinde ödünç şeker isteyip eve dönen çocuk babasını kıyamda bulur. “Eve girdiğinde babasını kıyamda buldu; el bağlamıştı. Çok görürdü onu bu hâlde. İki damla yaş, babanın yanaklarından kayarak sakalının arasında kayboldu. Eğildi, ululadı, doğruldu ululadı, alnını yere

koydu ululadı. Başını kaldırdı; altında ışıklar vardı...” (AÜ, 2015: 40) Baba, yaşadığı bütün olumsuz durumlara, yoksulluğa rağmen Allah’a olan kulluk vazifesini asla aksatmaz. Kaderine razı olur ve isyankâr bir tutumdan sakınır. Din, dış dünyada yaşayan ve altındaki sert toprak dışında üzerinde durabilecek başka bir zemin bulamayan insan için zor koşullar karşısında destek ve yedek işlevi görür. (Bahadır, 2010: 110) Yoksullukla mücadele eden, eve gelen alacaklıların borcunu ödemediği için onların türlü hakaretlerine maruz kalan ve elleri kolları bağlı bir şekilde duran babanın sığındığı tek varlık Allah’tır.

Anne de tıpkı baba gibi mütedeyyin bir kimliğe sahiptir. Geleneksel bir hayat tarzına sahip olan anne, kocasıyla birlikte daha gün doğmadan güne başlar. Yoksul olmalarına rağmen asla isyankâr olmayan anne, çocuğuna karşı yoksul oldukları için eziklik duyar. Kendi içinde yaşadığı bu ezikliği, bu çaresizliği çocuğuna hissettirmek istemez: “anne, yüzünü çocuktan saklayarak titreyen elleriyle çuvalın ağzını bağladı ve olduğu yere çöktü.” (AÜ, 2015: 36)

“Ütü Yanığı Günler”de baba ve anne öykü kişilerindedir. Baba, eşi ve çocuğuyla birlikte mutlu bir ailenin reisi olarak ön plana çıkar, mütedeyyin biri olarak çizilir: “Babam henüz gelmemişti. Her gün sabah namazı için çıkar, namazdan sonra arkadaşlarıyla kahvede oturur ve sabah çaylarını birlikte içerlerdi.” (AÜ, 2015: 59-60)

Çocuğunun eğitimi, onun yetişmesi için de özel çaba sarf eden baba, küçük yaşlarda çocuğunun iş sahibi olması ve çalışma alışkanlığını kazanması için terzi olan arkadaşı Muhlis Usta’nın yanına çırak olarak verir. İlk iş gününde çocuğu terzihaneye götüreren baba, yol boyunca çocuğuna nasihatlerde bulunur, dükkâna girince çocuğun neler yapması konusunda çocuğu uyarır: “Babam iki omzumdan tutarak beni ustanın önüne getirdi ve ; ‘Öp ustanın elini haydi.’ dedi.” (AÜ, 2015: 63)

Geleneksel yaşam tarzını kendisine ilke edinmiş baba, bu ilkelerin yaşatılması ve bir sonraki kuşağa aktarılması açısından bu ilkeleri çocuğuna da aşılar. İlkeli bir Müslüman duruşu sergileyen baba, bunu pratikte de hayatına yansıtır. Bununla birlikte çocuğunun hem boş vaktini değerlendirmesi hem de bir meslek öğrenmesi açısından yaz tatilinde, onu hem iş ahlâkı hem de yaşam tarzı noktasında beğendiği ve çok güvendiği Terzi Muhlis Usta’ya emanet eder.

Öykünün birkaç yerinde sahnelenen anne, kocasıyla birlikte çocuğun huzurlu ve mutlu bir yuvada büyümesine ön ayak olur. Geleneksel bir yaşam tarzına sahip olan

anne de tıpkı baba gibi erkenden uyanır, güne başlar. Annenin mutfakta demlediği çayın kokusu bütün eve yayılır ve çocuğa huzur verir: “Mutfaktan tıkırtılar geliyordu, annem kahvaltı hazırlıyor olmalıydı. Babam henüz gelmemişti.” (AÜ, 2015: 59)

Anne, sadece ev işlerini yapan, çekip çeviren bir konumda değildir. Anne, aynı zamanda babayla birlikte çocuğun bakımından, nerede nasıl davranılması gerektiği hususuna kadar çocuğu bilgilendiren, öğüt veren bir eğitici konumundadır. Çırac olarak terzihaneye giden çocuk, ilk iş gününde Muhlis Usta’ya karşı neler yapması gerektiğini annesinden öğrenir:

“Ustamın öğütlerini kulağıma küpe yapmam için sıkı sıkı uyarmıştı annem akşamdan. Ne söylenirse yapacaktım. Dikkatli olmayacaktım. Sorulursa cevap verecek, sorulmazsa susacaktım ve olur olmaz biçimde ortaya atılmayacaktım. Ustamla babam çok yakın dost oldukları için babamın yüzünü kara çıkarmayacaktım... Yanaklarımı avuçlarına almış, babanı utandırma sakın, diye saçlarımı okşamıştı.” (AÜ, 2015: 65)

Öyküde usta-çırac geleneğini sürdüren ve yetiştirdiği kalfa ve çıraclarla terzi mesleğinin devamlılığı noktasında önemli bir misyona üstlenen Muhlis Usta öyküde geleneğin temsilcisi konumundadır. Ahlaklı ve işine âşık bir esnaftır. Terziliği aynı zamanda kayınpederi olan ustasından öğrenir. Yıllarca ustasının yanında çalışan dürüst, ahlaklı ve çalışkan Muhlis Usta, ustasının gözüne girer ve usta, Muhlis Usta’yı kızıyla evlendirir. Kayınpederi öldükten sonra dükkânın başına geçer ve düzenine hiç dokunmadan devam eder.

“Tüneller”de öykü anlatıcısı aynı zamanda öykü kişilerindedir. Küçük odadaki grubun içinde yer alan anlatıcı, bir postun önünde diz çöker ve öykü başkışisini dikkatle dinler. Başkışideki gerilim hâli anlatıcıya da tesir eder. Tasavvufa göre post bir makamı temsil eder. Mürşidin üzerinde oturduğu post tasavvufta mürşidin makamına denk gelir. Bu bağlamda anlatıcı ile öykü başkışisi arasındaki mürit-mürşid ilişkisine bir gönderme yapılır.

“Girdaplarda” öykü anlatıcısı aynı zamanda öykü kişilerindedir. İdealist bir adam olan öykü kişisi gazetecinin amacı emeğin ve alın terinin hikâyesini yazmaktır. Bu bağlamda kömür işçilerinin yaşadığı drama yakından şahit olmak için onların aralarına katılır. Patronların uyguladığı zulme, kötü iş koşullarına, aralıksız çalıştırılmalarına, emeklerinin karşılığını alamadıklarına yakından şahit olur.

Ateş'te yaşlı adam öykünün kişilerindedir. Anlatıcı tarafından tasvir edilir: "Dizlerinin üzerinde, gözleri kapalı, başı sol yanına az eğik, ak saçlı, aksakallı bir adam oturuyor." (Tüneller,1983: 12) Bu yaşlı adam ilk başlarda Hasan'ı şaşırtır. Hasan bu civarda onu daha önce hiç görmemiş. Ancak duruşuyla ve yüzündeki nurla Hasan'a güven verir ve Hasan kendisini bir anlamda onun ellerine bırakır. Aksakallı yaşlı adam öykü başkışisi Hasan'ın susuzluğunu giderir. Ona; haram yer misin, yalan söyler misin, hırsızlık yapar mısın gibi sorular sorar ve bunları yapmama noktasında Hasan'ı tembihler. Aksakallı, ak saçlı bu bilge adam Hasan'a bir giz verir ve bu gizi ömür boyunca saklamasını ve bir top güle benzeyen bu gizi soldurmadan koklamasını ister. Öyküde aksakallı, ak saçlı bu bilge adam tasavvuftaki mürşid figürünü akıllara getirir. Müridi Hasan'a verdiği giz de ahiret hayatı için yapılması gerekenler olarak okunabilir.

"Gülşefdeli Yemeni"de anlatıcı konumunda olan genç öykü kişilerindedir. Aynı zamanda anlatıcı da olan genç yıllardan beri üç ablasıyla birlikte halasıyla yaşar. Delikanlı, halasının ölen nişanlısının adını alır. Ona bu ismi Halakız verir. Delikanlı için hala, önemli bir misyona sahiptir. Genç delikanlı, Halakız'ın elinde büyür, her şeyi ondan öğrenir; dolayısıyla ona saygı gösterir. Üç ablasıyla birlikte halasının elinde büyüyen bu delikanlı, bir anlamda halasından anne şefkatini görür. Halasının yaşamı, manevîyatı, geleneksel değerlere bakış açısı, hayatı ele alış tarzı delikanlı için her zaman örnek olur. Akranlarının yaşadığı birtakım psikolojik gelgitlerin aksine delikanlı, halasının sayesinde bu tip dönemleri sarsıntısız atlatır.

Delikanlı, halasının hayatını örnek alır. Halanın tamamen manevî hayata dönüp dünya hayatı ile ilgilenmemesi, geleneksel değerlerden kopmaması ve onlara derinde bağlanması delikanlıyı etkiler ve bu etkileme delikanlının da yaşam tarzını belirler. Delikanlının ablaları evlendikten sonra kendisi de nişanlanır. Nişanlısını halasıyla tanıştırmaya eve getirir. Genç kızın halaya karşı hal ve hareketleri, halanın gözü gibi sakladığı ve hala için son derece önemli olan eşyalara genç kızın üstten bakması delikanlıyı üzer ve bu durum gencin nişanlısından ayrılmasıyla sonuçlanır. Delikanlı tercihi haladan yana yani gelenekten yana kullanır. Genç, değerlerine sahip çıkar ve onlara zarar veren, onları küçük gören her şeyle-ne olursa olsun- yolunu ayırır.

"Giden Gün Ömürdendir" öyküsünde Nafiz Bey'in eşi, Nesibe Hanım öykünün yardımcı kişilerindedir. Modernizme ve değişime karşı duran, geleneğe sahip çıkan Nafiz Bey, bu konuda en büyük gücü eşinden alır. Nesibe ismiyle öyküde yer alan Nafiz

Bey'in eşi, kocası ve çocuğuyla birlikte mutlu bir hayat sürer. Nesibe Hanım, öğlen vakti eline aldığı sefer taslarıyla her gün kocasına yemek götürür, ev kadının verdiği hamaratlıkla elinden geldiğince dükkâna çeki düzen verir, işi bitince de evine döner. İş dönüşü Nafiz Bey'i karşılayan da yine eşi Nesibe Hanım'dır. Büyük bir saygı ile kapıyı açar, elbisesini çıkarmasına yardımcı olur, yemeği ardından da kahvesini getirir. Nesibe Hanım'ın bir diğer önemli görevi de tam anlamıyla kuşak çatışması diyebileceğimiz, Nafiz Bey ile kızı arasındaki ilişki noktasında birleştirici, köprü konumunu üstlenmesidir: "Oradan oraya atılan eşyaların sesini duymaz, kırılanları görmezlerdi. Kız, gümbür gümbür girip çıktıkça Nafiz Bey, 'Ne oluyor buna?..' diye şaşkın ve kızgın sorar ve hep aynı 'Gençtir bey görmeyiver.' cevabını alırdı. Nesibe Hanım, baba ile kız arasındaki uçuşan okları, yaralamaya meydan vermeden ana ustalığı ile savuştururdu." (GY, 2015: 30)

Nesibe Hanım, Nafiz Bey'in dışarda daralan dünyasına karşın nefes alabildiği, sığındığı bir yer olur. Bu bağlamda herkesten ve her şeyden yavaş yavaş uzaklaşan Nafiz Bey için eş, arkadaş, yoldaş haldaş olan tek kişi Nesibe Hanım'dır.

Öykünün sadece tek bir sahnesinde geçen Nafiz Bey'in kızı, kimi zaman Nafiz Bey ile çatışan kimi zaman da onlara mutluluk yaşatan bir profil çizer. Özellikle gençlik tafralarının olduğu dönemlerde sert, kırıcı ve soğuk davranan kızlarını sabır, şefkat ve hoşgörüsü karşılarlar. Zaman zaman da bu halinden eser kalmayan kız, şakıyarak anne babasının boyunlarına sarılır ve bir kuş çevikliğiyle odadan odaya geçerek evdekileri mutluluğa boğar.

"Yanağımda Dedemin Sakal İzleri" adlı öyküde anlatıcı ve öykü başkışisi torunun dedesi öyküde yardımcı kişilerdendir. Hacı Mustafa olarak öyküde yer alan dede; karısı, oğulları, gelinleri ve torunuyla birlikte yaşar. Dedenin fizikî durumu; "...sakalını çekeceğim, damar damar kırmızı yanaklarını ısırarak için göbeğinin üzerinde tepineceğim..." sözleriyle okuyucuya hissettirilir. Hacı Mustafa, yelek, köstekli saat, tütün tabakası ve kül tablası ile özdeşleşen tipik bir Anadolu köylüsü olarak çizilir. Dede, torunuyla şakalaşmaktan, onunla eğlenceli vakit geçirmekten hoşlanır. İftar vaktini beklerken dede torunuyla çocuklaşır, onunla türlü türlü oyunlar oynar, ara sıra da kendisini çok yormaması için babaanne tarafından uyarılır. Torunun babası çocuğunu sevmek istese bile bunu dedenin olmadığı bir vakitte yapmak zorundadır. Anadolu ailelerinin geleneksel yapısında bir babanın kendi babasının

yanında çocuğunu sevmesi hoş karşılanmaz. Geleneksel ailede her şey dedeye göre gerçekleşir. Dede, ailenin en büyüğü ve son sözü söyleyen kişidir. Babaanne dışında hiç kimse onun sözünün üstüne söz söyleyemez, ona saygıda kusur edemez. Dede otoriter bir yapıya sahiptir. Oğulları ve gelinleri her davranışta bu saygıyı gözetirler; gelinler gülerken ağızlarını tülbentle kapatıp yana dönerler. Oğullar, tuvalet bahanesiyle sigara içmeye dışarı çıkarlar. Ortaya kurulan sofradan oturma düzenine kadar her şey dedenin konumuna göre düzenlenir. İlk önce minderi serilir, sırtına bir yastık verilir, tütün tabakası yanına konur daha sonra sofraya bu düzene göre serilir. Gelinler, ihtiyaçlarını doğrudan dedeye değil babaanneye söyler, babaanne de dedeye iletir. Dede bir anlamda geleneksel geniş ailede; otoriter, kendisine saygı duyulan ama aynı zamanda sevilen şefkat sahibi, hoşgörülü, insancıl bir Anadolu köylüsü tipinin temsilcisi konumundadır.

Babaanne de öyküde dedeyle birlikte ağırlığı olan diğer öykü kişisidir. Babaanne de çocuk anlatıcı tarafından tanıtılır. Dedeyle birlikte otoriter bir yapıya sahip olan babaanne de kendisine saygı duyulan bir kişiliğe sahiptir. Ev işlerinin çekip çevrilmesinde gelinlere görev dağılımı yapar ve işlerin yürütülmesini kontrol eder. Ayrıca gelinler ile dede arasında köprü vazifesi görür. Hacı Mustafa'yı zaman zaman uyarır, sigarayı çok içmesine kızar. Babaannenin en önemli misyonu ailede dengeleyici bir pozisyonda olmasıdır.

“Suya Vuran Kırılğan Sûret” te baba, öykü kişilerindendir. Anneye göre biraz daha geri plandadır. Evin idaresini anneye bırakan baba, daha çok evin ihtiyaçları ile ilgilenir. Beyaz ve seyrelmiş saçları, geniş alnı, ince kaşları, kara, küçük gözleri, varla yok arası sakalı, tıknaz, orta boylu ve dudaklarında taşan gülümsemeyle çizilen babanın otoriter ve kızgın olmayan bir tavrı vardır. Bu tavır, genç kızı rahatsız eder ve babasını arkadaşlarına tanıtırken aksi yönde anlatır. Baba, kız çocuğuna fazla müdahale etmez ve kızının içinde olduğu dönemin farkındadır. Bu bağlamda kızıyla ilgili problemlerin çoğunu anneye havale eder. Bir bakıma hoşgörülü, sevecen, katı bir tutum sergilemeyen, otoriter olmayan bir baba profili çizilerek, ileride özgüveni yüksek ve kendini rahat edebilen bir çocuğun yetişeceği fikri ön plana çıkarılır.

“Berî Dön Güzel de Yüzün Göreyim” başkişi Ali Amca'nın yeğeni hem öykü kişilerinden hem de anlatıcı konumundadır. Öykünün tamamı gencin perspektifinden sunulur. Yirmili yaşlardaki genç zaman zaman sözü annesine, babasına bırakmak suretiyle objektif bir bakış açısı yakalamaya çalışır. Öykü kişilerinden ve Ali Amca'nın

uğruna Nurhanım yengeyi terk ettiği kişi olan Kadillak Selda'ya ayrı bir ilgi duyan anlatıcı genç, ona asla toz kondurmaz hatta onu kıskanma düzeyinde sever. Mahallede Selda hakkında konuşulduğunda kıpkırmızı olur ve Selda hakkında kötü konuşacaklar diye ödü kopar.

Nurhanım yenge başkişi Ali Amca'nın ilk karısıdır. Öykünün ilk sahnesinde tanıtılır. Yirmili yaşlardayken Ali Amca ile evlenir. Anlatıcının annesi Nurhanım yengeyi; "...melek gibi bir kızmış." (AH, 2014: 17) sözleriyle tarif eder. Ali Amca'yı tanıyanlar genç kızın bu adamla evlenmekle kendine yazık ettiğini düşünür. Ali Amca'nın hovardalıklarına ilk başlarda kulaklarını tıkayan Nurhanım yenge bu süreçte ne kayınbabasına ne kayınvalidesine ne de kocasına saygıda kusur etmez. Herkes onun ağladığını, yandığını bilmesine rağmen o bir gün dahi bunu açıktan açığa yaşamaz. Anne babası bir gün çıkar gelir ve Nurhanım yengeyi alıp götürürler.

Kadillak Selda, Ali Amca'nın ikinci karısıdır. Mahalleli tarafından pek bilinmeyen, gizemli bir kadın olan Kadillak Selda güzelliğiyle herkesi kendine hayran bırakır, şehirde namı başını alır yürür. Herkesle senli benli olmayan, çok konuşmayan, hep gülen, kocasını kendisine bağlamayı bilen Selda yenge güzelliğiyle göz doldurur: "Size baktığımda, gözleri kaynar gelirdi üstünüze üstünüze. Geniş ve düz alnının hemen üstünden başlayan gür, kızıl saçları, çenesinin altından öylesine bağladığı başörtüsünün çevresinden bir ot yığını gibi taşar, omuzlarına ve sırtına yığılırdı. Beyaz, geniş yanakları allanır dururdu her zaman." (AH, 2014: 21) Ali Amca Selda yengeyi, Kadillak marka arabayla mahalleye getirdiği için Selda, o tarihten sonra Kadillak Selda olarak bilinir. Kimine göre kötü kadın, kimine göre hafifmeşrep olan bu kadın için herkes farklı şeyler söylerken o, söylenen hiçbir şeye kulak asmaz, kocasını tutkuyla sever ve kocasının ailesine saygıda kusur etmez. Kadillak Selda'nın bu tutkulu aşkı, Selda'nın, Ali Amca'nın gözlerinin bir başka kadın tarafından gölgelendiğini anlamasına kadar sürer. Ali Amca'nın yüreğine başka bir kadın girdiğini onun gözlerinden anlayan Kadillak Selda hiçbir şey demeden çekip gider.

Ali Amca'nın uğruna Kadillak Selda'yı terk ettiği kadın öykünün final sahnesinde yer alır. Bir parkta Ali Amca'nın karşısına çıkan bu kadın Ali Amca'yı etkiler ve peşinden sürükler. Ali Amca'nın ısrarlarına dayanamayan kadın yüzünü bir defaya mahsus gösterir: "Saçları yine yaylandı omuzlarında, aktı ve duruldu. İpince bir yüz. Çenesini, ağzını ve burnunu yok say sen. Gözleri, Firavun'u askerleriyle birlikte

yutacak kadar derin... Senin anlayacağın hâzâ kadın.” (AH, 2014: 28) sonra kaybolur gider.

Anlatıcının annesi öykü kişilerindedir. Zaman zaman yaptığı yorumlarla öyküye dâhil olan kadın Ali Amca içi hovarda, rüzgârgülü gibi yakıştırmalarda bulunur ve oğlunu Ali Amca konusunda uyarır. Ali Amca hakkında bu şekilde düşünen anne Selda yenge için ise tam tersi duygular besler. Onu daima savunur, güzelliğini ve hamaratlığını her yerde ifade eder. Anne, Selda yengeyi en çok tanıyandır ve onu bir kez bile Kadillak Selda diye çağırmaz.

Anlatıcının babası öykü kişilerindedir. Özellikle Kadillak Selda ile ilgili yaptığı yorumlarla öyküye dâhil olur. Kadillak Selda’ya soğuk ve mesafeli davranır. Binbir türlü hünerlerine rağmen Kadillak Selda’yı beğenmez ve anlatıcı “Selda yengem ağzıyla kuş tutsa doğrulup da yüzüne bakmazdı babam” (AH, 2014: 22) sözleriyle babasının Selda yenge ile ilgili katı tutumunu ortaya koyar.

“Yiğidim Ya Ona Gücüm Yetmiyor”da anlatıcı ve aynı zamanda başkişi Hasan’ın arkadaşı, öykü kişilerindedir. Öykü, anlatıcının perspektifinden sunulur. İsmi verilmeyen anlatıcı Hasan’ın hem üniversite hem de ev arkadaşıdır. Hasan’ın aşk hakkındaki derin tahlilleri, hoşuna gider ve artık Hasan’ın en yakınındaki kişi olur. Anlatıcının; “Koskoca şehirde hayatımın merkezi hâline gelmişti Hasan... Hasan, şehrin ve okulun mecnunu ben de onun hayranıydım gözlerinde.” (AH, 2014: 30-31) şeklindeki sözleri kendi Hasan’ın önemine dikkat çeker. Hasan ile bu kadar içli dışlı olması, ona bu kadar önem atfetmesi arkadaşları tarafından garipsenir ve onu ayıplarlar, küçümserler. Bütün bunlar anlatıcıyı etkilemez; o, Hasan’ın peşinden gitmeye devam eder. Hatta Hasan’ın kalbi açılıp dili çözüldüğünde sınav ve ödevlerin bile bir önemi kalmaz. Hasan’a zaman zaman yardım etmeye çalışır. Ders notları bulur, onu kimi zaman sınavlara çalışmaya ikna etmeye çalışır ama başarısız olur. O, okulunu zamanında bitirir ve mezun olur gider.

Hasan’ın âşık olduğu kadın bir fotoğraf karesiyle öyküye dâhil olur. Anlatıcı tarafından tasvir edilen kadın, Hasan’ın odasında asılı duran fotoğraftaki kadındır: “Altan bastırılmış da yanaklarının arasına âdeta gömülmüş gibi duran çenesi, silik yüzüyle fark edilmesi bile mümkün olmayan bu kadın... Benim baygın dediğim, Hasan’ınsa şehla dediği bakışlarıyla odanın hangi köşesinde olsanız size bakıyormuş gibi dururdu kitaplığın üst rafında.” (AH, 2014: 38-39) Bir devlet dairesinde memure

olan kadın, kocasından boşanmıştır. Birkaç defa Hasan ile yüz yüze oturmalarına rağmen Hasan'ın içindeki ateşe karşılık vermez ve daha sonra başkasıyla evlenir.

Hasan'ın annesi öykü kişilerindedir. Anlatıcı tarafından tasvir edilen kadın ile Hasan arasında yaradılış itibariyle paralellikler bulunur: “Hasan, kaynayıp duran gözleri, yalınkat, insana güven ve huzur veren yüz hatları, kırılgan sesi ve hatta kaygısız sayılabilecek salınıp giden yürüyüşüyle daha çok annesine benziyordu.” (AH, 2014: 38) Zaman zaman Hasan'ın kaldığı öğrenci evine gelir, çekip çevirir, dip bucak her yeri temizler. Bu dönemlerde de Hasan'ın hal ve hareketlerinde düzelmeler olur, Hasan, eve gidiş gelişlerinde daha dikkatli olur. Anne, Hasan'ı babasına karşı koruyan, kollayan, şefkatli, merhametli bir profil çizer. Hasan'ın kitaplığındaki kadının fotoğrafını görünce de “Demek hepsi bu öyle mi? Yavrumu yaktı da gitti” (AH, 2014: 38) sözleriyle serzenişlerini, üzüntülerini dile getirir.

Hasan'ın babası öykü kişilerindedir. Büyük umutlarla Hasan'ı okula gönderir. Ona umut bağlar. Ancak zamanla Hasan, okulu uzatır ve sekizinci yılına girer. Bunu duyan baba hiddetlenir, onu evlatlıktan reddeder: “Bırak it gibi sürünsün oralarda” (AH, 2014: 37) diyerek Hasan ile olan bağı koparır. Damadını yanına alır ve işleri onunla yürütür. Ancak her ne kadar öfkelenirse de annesinin onun yanına gitmesine, verdiği paraları ona göndermesine ses çıkarmaz. Çevresindeki insanların Hasan hakkında türlü türlü söylemlerine aldırmaz ve gelen eleştirileri “İnsanın belinden düşene gücü yetmiyor işte, kınayanın Allah başına versin.” (AH, 2014: 37) sözleriyle savuşturur.

“Gömleği Yırtık Kırmızı Gül” de dede öykü kişilerindedir. Dede, vefasız yönüyle ön plana çıkar. Başkışı babaannenin yatağa düşmesinden sonra evlilik kararı alan dede, bu davranışıyla babaanneyi hayal kırıklığına uğratar. Oysa babaanne gençliğinde tüm ailesini karşısına alır ve sevdiği bu adamla evlenmek uğruna her türlü zorluğa göğüs gerer. Mutlu giden evlilikleri babaannenin yatağa mahkûm olmasıyla çatırdar. Dede, babaanneye bakmak yerine ikinci bir evlilik yapmayı tercih eder. Babaanne ne olursa olsun dedeye saygıda kusur etmez ve sadece evi terk etmekle yetinir. Ölmeden önce dedeyi yanına çağırarak babaanne onunla barışarak helalleşir.

Babaannenin torunu ve aynı zamanda anlatıcı olan genç kadın, öykü kişilerindedir. Küçük yaşlardan itibaren anne ve babası ayrılıp onu terk edince üç kardeşiyle birlikte yapayalnız kalır ve onlara babaanneleri bakar. Doğru dürüst anne baba yüzü görmeyen genç kadının tek hatırladığı şey anne babasına ait kavgalar,

gürültüler ve sürtüşmelerdir. Babaannesinin elinde büyüyen genç kadın onun hamuruyla yoğrulur: “Genç kızlığın, yetişkinliğin bütün dokusunu onun kadın gergefindе kazandık.” (AH, 2014: 51-52) sözleriyle babaannenin, kendilerinin yaşam tarzındaki belirleyiciliğini vurgular. Geleneksel değerler etrafında büyüyen genç kadın için en güzel an, babaannenin gençliğinde kocasıyla yaşadığı aşk öyküsünü anlattığı andır. Bu hikâyeyi tekrar tekrar dinlemek hoşuna gider. Yaşadığı evlilikle babaannesinin aşkını, sadakatini, sabırlı ve her şeye rağmen kocasına olan saygılı tutumuyla kendi aşkını, kocasına duyduğu sevgiyi karşılaştırır. Kendisinin kocasına haksızlık ettiğini düşünür. Bir anlamda kendisiyle hesaplaşır. Babaannenin tavrı ona bir şeyleri gösterir. Babaannesinin sevgisini gören genç kadın kocasına duyduğu sevgiden kuşkulandır ve sevgisinin, kocasını gittikçe sıkı bir çembere dönüştüğünü düşünür. Babaannenin emin güvenli, doygun sevgisinin yanında kendi sevgisini ateş ile su arasındaki ince çizgiye benzetir.

“Sen Gelmezsen Güvercinler Küser” de başkişi adamın büyük bir tutkuyla bağlandığı karısı öykü kişilerindedir. Kadın öykü boyunca kocası ve aynı zamanda anlatıcı olan adam tarafından anlatılır. Kadın, hastanede yatan kocasını düzenli bir şekilde ziyaret eder, yattığı odayı temizler, ihtiyacı olan şeyleri getirdikten sonra bir müddet yanında kalıp ayrılır. Kocasının gözünden kadın; her şeyi bir bir düşünen, evle ve kendisiyle ilgili hiçbir şeyi yüksünmeden hem de en güzel şekilde yapan biridir. Aynı zamanda güzeldir. Fincan gözleri vardır. Gözler ve elleri dilinden daha konuşkandır. Elinin değdiği her şeyi güzelleştiren bu kadını ilk kez bir fırının önünde elleriyle ekmeği bölüp iki çocuk arasında pay ederken fark eder. Başkalarının o kadını gördüğünü adam ise fark ettiğini söyler ve görmek ile fark etmek arasındaki ince çizgiye dikkat çeker. İlk kez ona orada âşık olur. Elleri bereket dağıtan kadının yüzünde rahat bir ciddiyet, hareketlerinde doğal bir kıvraklık, duruşunda insanı linç eden bir edâ var. Herkesin sıradan gördüğü bu kadın, adam içinse kendisine açılan bir hayat denizidir.

“Ayrılık Makamında Gönül Ezgisi”nde anlatıcı aynı zamanda öykü kişilerindedir. Öykü başkişisi adamlarla aynı iş yerinde çalışan adamın meraklı tavrı hikâyenin ortaya çıkmasına, gelişmesine katkı sunar. Anlatıcı adam, arkadaşını ilk önce sıkıcı ve sıradan bulur fakat arkadaşının aşk hakkında söylediği birkaç cümle onu derinden sarsar ve arkadaşı onun nazarında bir filozofa dönüşür. Arkadaşı eşinden

ayrılmak üzeredir. Bunu öğrenen anlatıcı arkadaşının hikâyesinin peşine düşer. Bir yandan hikâyeyi öğrenirken diğer yandan da ayrılmamaları için mücadele eder. Zaman zaman karısından karışmaması yönünde uyarılar olsa da meraklı olduğundan karı-kocanın hikâyesini öğrenmek için türlü yolları dener. Uzatılan bir mikrofon gibi kimi zaman erkeğin kimi zamanda kadının ağzından aşk ile ilgili düşünceleri seslendiren biri olur. Her iki pencereden aşkı öğrenmeye çalışan anlatıcı zaman zaman yorumlarda bulunur. Ancak zamanla yorulur ve bu iki kişiyi bir araya getirmekten vazgeçer.

“İçimden Yüzlerine Karşı”da öykünün final sahnesinde ortaya çıkan ve herkesle kavgalı olan öykü başkişisi adama umut olan çocuk öykü kişilerindedir. Elindeki torbada bulunan yiyeceklerin tümünü verdiği ve altı yedi yaşlarında olan bu çocuk, bir yandan kâğıt mendil satarken diğer yandan da kaldırıma uzanmış bir şekilde önündeki deftere düz, eğik ve kırık çizgiler çizer.

“Gülümse Hayat, Gülümse!”de öykü başkişisi adamın otobüs terminalinde gelen geçen insanları seyrederken yıllar sonra karşılaştığı adam öykü kişilerindedir. Anlatıcı ve aynı zamanda öykü başkişisi adam, iç muhasebeler yaparken yanına bir gelir oturur. İlk başta bu adamdan korkar: “Dönüp baktığımda adeta burun buruna geldik. Tüylerim diken diken oldu... Kaidesinin üzerinde yıllardır durmaktan kirlenmiş bir heykel başı, kıpkırmızı bir yüz ve o yüzdeki iki derin, karanlık çukurdan birer kor parçası gibi çingılar saçarak bakan iki göz, omuz başında bitivermiş gözlerimin ta içine bakıyordu.” (İçkanama, 2018: 83-84). İlk başlarda bu yüzü tanımaz, dikkatli bakınca bu yüz ona tanıdık gelir. Bu adam yıllar önce beraber büyüdüğü, hayatının önemli bir kısmının beraber geçtiği çocukluk ve gençlik arkadaşıdır. Terminalde bekler, gelen geçen insanların yüklerini taşıyarak geçimini sağlar. Karısının terk ettiği adam, iki kızına hem annelik hem de babalık yapar. Arkadaşını evine davet eder. Beraber giderler. Çocukların zavallı hali ve evin bakımsızlığı karşısında adamın dirayetli duruşu, yıkılmayışı ve özgüveni öykü başkişisi adamın derin bir mahcubiyet duymasına neden olur. Her şeyi dert eden adam, arkadaşı sayesinde farklı dünyaların kapsını aralamış olur.

3.3.4.1.4. Fon Kişiler

Kurgunun gelişmesinde herhangi bir katkısı olmayan, dekoratif amaçla kullanılan şahıslar figüratif ya da fon şahıslar olarak adlandırılır. Bu şahıslar sosyal çevrenin kurulması işlevini üstlenirler. Bir başka deyişle, kurmaca içeriğin entrik ya da

düşünsel yapısı üzerinde hiçbir etkisi bulunmayan bu kişiler, olay zincirinin geçtiği ortamın somutlaşması, bu bağlamda dekoratif altyapının canlı ve zengin bir görünüm sunması açısından ufak da olsa bir rol üstlenirler. (Sazyek, 2015:137) Bir an için ilgi merkezi olan ve derinlik kazanan bu kişiler, bireysel anlamda önem ve boyut kazanmadan tamamen birer ses olarak kalırlar. (Harvey, 2010: 180) Psikolojik ve sosyolojik yönlerinin ayrıntıları verilmeyen, fizikî durumları hakkında söz söylenmeyen bu kişiler; kurgunun eklem yerindeki ayrıntılar ve aynı zamanda anlatıyı gerçeğe yaklaştıran unsur olarak değerlendirilebilir.

“Ana Üşümesi”nde dul kadının dört kızı ve ölen kocası fon şahıslardır. Dört kızlarının her birini rüyasında gelin eden başkişi, erzak almaya karşı köye giderken mezarlığın önünden geçer ve ölen kocasını düşünür. Kocasını yaşarken yaşadığı mutlu ve huzurlu günleri özlemle anar. Kocasının ateş başında ona anlattığı dinî hikâyeler aklına gelir. İç çeker, kocam sağ olsaydı bu halde mi olurdu, der kendi kendine. Öyküdeki fon şahıslardan bir diğeri de tandır başında karşılıklı bir şekilde ekmek pişiren kadınlardır. Ayrıca çağın adaletsizliğini vurgulamak ve Asr-ı Saadet Dönemi’ne gönderme yapmak adına dört halifenin ismi öykü başkişisi tarafından zikredilir.

“Alnımı Uzatıyordum Rüzgârın Dudaklarına” öyküsünde ölüm döşeginde olan baba için son görevlerini ifa etmek üzere köy odasında toplanan köylülerin, dönemin komşuluk ilişkilerini resmetmesi bakımından önemlidir. Anlatıcı tarafından resmedilen ve modern çağın esnaf zihniyetinin bir sembolü olan adam da fon şahıslardandır:

“Son girdiğimiz yerdeki satıcı, iri kıyım, çenesinin altında bir çene daha çıkmış biriydi. Şaşırılmışım, ilk kez görünce, oturduğu masayla sandalyenin arasına nasıl girdi acaba, diye. Özenle yerleştirilmiş gibi masanın boşluğuna sarkmıştı göbeğinin yarısı. Üstünde iğne oyasıyla çevrili bir örtü olan kasa yanı başındaydı. Arkasında da ‘Rızık Allah’tandır.’ Yazılı çerçeve asılıydı. ‘Olamaz, olamaz!’ dedi kesinlikle, amcamın önerisine karşın. Eliyle dolabı okşadıktan sonra, ‘Başka yere bakın.’ dedi kovarcasına.” (AÜ, 2015: 29)

Kır insanının bazı değerleri hala muhafaza ettiği ancak kent insanının insanî değerlerden uzaklaşarak her şeyi maddi açıdan değerlendirdiği fikri bu fon şahıslar üzerinden verilir. Bu bağlamda öyküdeki fon şahıslar böylece öyküde kır-kent zıtlığının ortaya çıkmasına hizmet eder.

“Tüller”de muhtarla birlikte gelen alacaklılar öykünün fon şahıslarındandır. Bu şahısların acımasız yönleri ön plana çıkarılır. Ayrıca öykü başkişisi çocuğun ödünç şeker almak için komşu eve gittiği esnada yol boyunca karşılaştığı mutlu, neşeli bir

şekilde oyun oynayan ve kuş yakalamaya çalışan çocuklar ile ödünç şeker veren köylü kadın da figüratif şahıslar olarak kişi kadrosunda yer alır.

“Aydan Arıdır Yüzleri”nde çocuklarını şehre uğurlamak için köy meydanına gelen anne babalar fon şahıslardır. Çocuklar şehre gittikten sonra karşılaştıkları ve giyim-kuşam, yeme-içme, davranış ve kısacası hayat tarzı bakımından tamamen farklı olan şehirli insan da öyküde kır-kent zıtlığını oluşturma gibi bir fonksiyon üstlenen fon şahıslardandır: “Bu erkekler; babalarımız, amcalarımız, dayılarımız; bu kadınlar ve kızlar; analarımız, bacılarımız, halalarımız, teyzelerimiz ve komşularımızın erkek ve kadınları gibi, bizim gibi yaşamazlar mı görmezler gözetmezler mi, hissetmezler miydi?” (AÜ, 2015: 45)

“Bir Bulanık Akıntı” adlı öyküde sel felaketi sonucu bütün ürünü kaybeden ve duvar diplerinde oturup kendi kaderlerine ağlayan kadınlı erkekli gruplar, dağda bayırda sele kapılan, telef olan hayvanını arayan köylüler ile beş çocuklu dul kadın fon kişilerdir.

“Ütü Yanığı Günler”de öykü başkişisi çocuğun mahalle arkadaşı Suat, çocuğun çırak olarak başlayacağı terzihanede çalışan çırak ve kalfalar, mahalledeki esnaf ve mahalleli sıcak ve samimi bir ortamın yaratılmasında, insani ilişkilerin korunması noktasında misyonları olan fon kişilerdir.

“Tüneller”de başkişi hitap ettiği kitleye yoksulluğu anlatmak için geçtiği yerlerin manzarasını çizer: “Ellerinin ayakları, ayaklarının topukları olgunlaşmış birer nar gibi yarılmış bu insanları... Meşin boyunlu, kepçe elli, hayat vurgunu insanları... Filelerinin yırtıklarından patlıcanlar, patatesler sarkan, çekingen adımlarla sergilere yaklaşmaya çalışan, ürkek bakışlarla çuvalları tarayan ve gözleri takılıp kalan bu insanları...” (AÜ, 2015: 73) Fon şahıslar olarak öyküde yer alan bu insanlar dönemin sosyo-ekonomik yapısını açıklar niteliktedir. Bunun yanında zengin-fakir zıtlığı yaratmak için yine fon şahıslar kullanılır: “Yağlı yırtık giysiler içinde, üç tekerlekli arabasını yokuş yukarı süren adamı izliyoruz hep birlikte. Kürkü omuzlarında, otomobilin direksiyonuna kurulan mağrur bayan... Bayanın yanındaki koltukta oturan bakımlı köpek, bir ‘bey’ tavrıyla ve ilgisizce çevresine bakıyor.” (AÜ, 2015: 73) Bunun dışında öyküde yargıevinin önünde bekleyen kadınlı erkekli çocuklu ürkek, çekingen köylüler de fon şahıslardır.

İdealizm teması etrafında şekillenen ve öykü başkişisinin idealist biri olduğu “Rahvan”da dönemin dejenere olmuş toplumu fon olarak kullanılır.

“Isındıkça Buğulanan Toprak”ta başkişinin tayin olduğu kasaba halkı fon olarak kullanılır. Her şeyin tek düze olduğu bu yerde kasabalı sıradan, monoton bir hayat yaşar. Adeta bütün insanların ölü olduğu, herkesin kendi sınırlarına çekildiği bu yerde değişim adına hiçbir hareket yaşanmaz. Herkes bu durumu kanıksamış bir vaziyette yaşar.

“Girdaplarda” adlı öyküde maden işçilerinin aileleri, çocukları, eşleri öykünün fon şahıslarıdır.

“Kaynayıp Çoğaldıkça Kanımız” da yabancılaşan, özel silgeçlerle bellekleri silinen, çağa ayak uyduran ve herkesin kendi uçurumunda yaşadığı çağın toplumu fon olarak kullanılır.

“Damarlarda Kan Gibi”de başkişi idealist gencin karşısında duran ve onu eleştiren kahvedeki dört kişi ve onların etrafında kümelenen diğer kişiler toplumun bir yansıması olarak öyküde yer alır.

“Gülşefdeli Yemeni”de öykü başkişisi Halakız’ın nişanlısı, ağabeyi, yengesi ve yeğenleri fon şahıslarıdır.

“Giden Gün Ömürdendir”de değişime ayak uyduran ve dükkânlarını bir bir yıkarak, düzenlerini değiştirerek yerine çağı yansıtan vitrinli, camekânlı dükkânlar inşa eden ve daha çok kazanma hırsıyla yanıp tutuşan esnaf, öyküde fon olarak dönemin zihniyetini yansıtır. Öykü başkişisi Nafiz Bey sokaktan geçtiğinde ise sofrası bezi silkelemeye Nafiz Bey geçene kadar ara veren kadın da öykünün fon şahıslarından olup örf adet bilen, saygılı Anadolu insanını yansıtır.

“Yanağımda Dedemin Sakal İzleri”nde Hacı Mustafa’nın oğulları ve gelinleri ile iftar vakti cami minaresinden okunan ezanı duymak için dama torunuyla beraber çıkan Hacı Mustafa ile şakalaşan köylüler ve köyün hocası öykünün fon şahıslarıdır.

“İbrişimden Yürek Bağları”nda öykü başkişisinin çatışma yaşadığı toplum ve toplumun değerleri fon olarak kullanılır.

“Suya Vuran Kırılğan Sûret” adlı öyküde ergenlik çağında olan ve öykünün başkişisi konumunda bulunan genç kızın arkadaşları ve çevresi öykünün fon şahıslarıdır. Zaman zaman genç kızın evine gelen bu arkadaşlar, genç kız ile annesi arasında yaşanan gerilimin birer parçası olurlar.

“Yüzündeki Deniz Duruluğu”nda öykü başkışı genç kadının boşandığı kocası, karnındaki çocuk ve teyzesi öykünün şahıs kadrosunu oluşturan kişilerdir.

“Kolum Kısa Yol Uzun”da öykü başkışisi bir kasabaya memur olarak atanır. Bu kasabada yaşayan halk öyküde fon olarak kullanılır. Kasabalı ile başkışı arasında aşılmaz bir duvar vardır. Bunun dışında kasabadaki tren istasyonundaki yolcuların telaşlı halleri fon olarak kullanılan bir diğer unsurdur.

“Beri Dön Güzel de Yüzün Göreyim” de Ali Amca’nın cemaati –ki bu cemaatin çoğu gençlerden oluşur- ve mahalleli öykünün diğer kişileridir. Gençler, Ali Amca’nın gençliğindeki hovardalıklarını can kulağıyla dinlerken mahalleli ise onlara kötü örnek olacağı korkusuyla çocuklarını göz hapsine alırlar. Bunun dışında Nurhanım yengenin anne babası ve cami hocası da tek bir sahneyle öyküde yer alır.

“Yiğidim Ya Ona Gücüm Yetmiyor” da üniversitede okuyan öğrenciler öykünün fon kısmında yer alan ve şahıs kadrosuna dâhil olan kişilerdir. Bunun dışında öykü başkışisi Hasan’ın babasının damadı ve yakın dostları ile Hasan’ın âşık olduğu kadın uğruna terk ettiği kız arkadaşı da öyküdeki şahıs kadrosunu oluşturan diğer kişilerdir. Bunlar da işlevleri itibariyle fon şahıstan öteye geçmeyen kişilerdir.

“Gömleği Yırtık Kırmızı Gül” de öykü başkışisi babaannenin oğlu ve gelini, annesi, ağabeyi ve üç kız torunu ile anlatıcı kadının kocası, dayısı ve dayısının eşi öyküde yer alan fon şahıslardır.

“Sen Gelmezsen Güvercinler Küser” öyküsü hastane odasında geçer. Hastanede yatan hastalardan sunulan kesitlerle fon oluşturulur: Yan odada tavla oynayan hastalar, umduğu gibi zar atınca elini çırpan hasta, tuvaletlerde gizli gizli sigara içenler, odalara girip çıkan doktorlar, hemşireler, yan odada yatan yaşlı ve çenesi düşük hasta... Bunun dışında öykü başkışisi adamın karısının iki küçük erkek kardeşi ile ailesi fon şahıs olarak öyküye dâhil olur.

“Ayrılık Makamında Gönül Ezgisi” öyküsünde öykü başkışisi olan adamın küçük kızı ile öykü kişilerinden olan ve aynı zamanda anlatıcı konumunda bulunan adamın karısı öykünün fon şahıslarıdır.

“İçimden Yüzlerine Karşı”da otobüs durağında işe gitmek üzere bekleyen kalabalık, otobüsün içinde yer alan ve öykü başkışisi adamın nefretle baktığı tıraşlı tıraşsız, makyajlı makyajsız, takım elbiseli, kravatlı, yaka bağır açık, dağınık, dökük

insanlar öykünün fon kişileridir. Bunun dışında öykü başkişisi adamın karısı da yine fon şahıs olarak öyküde yer alır.

“Yemen Treni Gözlerinden” adlı öyküde başkişi adamla beraber kafes denilen yerde gözaltında tutulan ve işkenceye, fiziksel ve sözel tacize uğrayan kişiler ile işkence yapanlar öykünün fon kişileridir. Yine başkişi gözaltına alınmadan önce kızına el sallar. Sadece bu sahneyle öyküye dâhil olan bu kişiler de fon kişiler arasında sayılabilir.

“Dünyaevinde Ağız Dalası”nda başkişinin çocukları fon kişilerdir. Öykünün sadece bir yerinde kendilerinden söz edilir. Bunun dışında öykünün başka yerinde geçmez.

“Gülümse Hayat, Gülümse!”de terminalde oturan öykü başkişisi adamın önünden gelip geçen insan sürüsü öykünün fon kişileridir. Bu kişiler anlatıcı olan öykü başkişisi adamın perspektifinden sunulur: “Gözlerimi kapatıp telaşla koşuşturan ayak seslerini, bavulların tekerlek tıkırtılarını ve bağırıp çağıran insanları dinledim...” (İçkanama, 2018: 79) Öykünün ikinci derece kişilerinden olan yoksul adamın kaçan karısı ile onunla beraber yaşayan kızları da fon şahıs olarak öyküye dâhil olur. Kızların sadece yaşları hakkında bilgi verilir. “Kızlardan biri üç diğeri de beş yaşındaymış o zaman.” (İçkanama, 2018: 95)

“Sokaklar Boyunca Koşar Adım”da tutunamayan, yaşadığı çağa ve topluma yabancılaşan ve sistemin dışında kalmak için her türlü yolu deneyen adamın patronu, karısı, ofisteki iş arkadaşları ve dışarıda akan kalabalık fon olarak öyküye dâhil olur.

“Tasviri Nafile Bir Şehrâyin” de trafik kazası sonucu ağır yaralanan öykü kişisi adamın başında toplanan kalabalık ve trafik polisi fon kişilerdir.

3.3.5. Hüseyin Su’nun Öykülerinde Mekân

Mekân, Arapça kevn kökünden gelir. Kevn; “olma, var olma, varlık, vücut” (Devellioğlu, 1999: 513) gibi anlamlarda kullanılır. Mekân ise bulunulan yer, mahal, mevki gibi anlamlara karşılık gelir. Yer, pozisyon, uzam, uzay, varoluş gibi karşılıkları olan mekân sözcüğü için TDK Sözlüğü’nde; “1.Yer, bulunulan yer 2.Ev, yurt, 3.gök, uzay” (Türkçe Sözlük, 2011: 1645) gibi karşılıklar kullanılır.

Evrenin en temel, en önemli öğelerinden biri olan ve evrenden soyutlanamayan mekân, insanları çevreden belli ölçülerde ayırır ve insanlara, birtakım eylemlerini bu sınırlar içinde gerçekleştirmesine olanak tanır. (Gürhan, 1984: 95) Toplumsal bir varlık

olan insanın sosyalleşmesi, başka kişilerle tanışıp ilişki kurması çoğu kez farklı mekânlara girmesiyle, oradaki inanlarla etkileşime geçmesiyle gerçekleşir. Kimi zaman da toplumdan kaçıp tek başına kalması ve kendi dünyasına çekilmesi yine mekânlar aracılığıyla gerçekleşir. Yerleşik hayattan önceki dönemlerde mekân ile insan arasındaki etkileşim çok az iken insanoğlunun yerleşik hayata geçmesiyle birlikte insanoğlunun mekândaki etkinliği artar ve insanoğlu, farklı amaçlar için kullanılan mekânlar yaratır.

Mekân, tanımının içinde bulunulan “yer”den farklıdır. Bu bağlamda, mekânın yerin yeniden yorumlanması sonucu ortaya çıkan yeni hal olarak ifade edilebilir. Doğaya, yere insan elinin değdiği andan itibaren oluşan yeni durum mekân olarak açıklanabilir. (Alver, 2013: 18) Dolayısıyla mekân, insanların süzgecinden geçerek yeniden bir kimlik kazanan yerin dönüşümdür. Hüseyin Su ise “Mekân Bilinci” başlıklı yazısında mekân için insanoğlunun bir düzen kurma, dünyayı ve kendi çevresini biçimlendirme, estetik bir müdahale ifadelerini kullanır ve devamında inançları, düşünceleri bağlamında yeni bir dünya kurma isteğinden doğduğunu söyleyerek (Su, 2017: 31) mekânın hangi ihtiyaçtan doğduğunu ön plana çıkarır.

Olay çevresinde gelişen edebi metinlerde ise mekân metnin yapı unsurlarından biri olarak değerlendirilir. Kurmaca eserlerde bulunan yer ya da bölge ögesi olan mekân, başarılı öykülerde öyküye katkı sunan önemli unsurlardan biridir. (Hills, 2002: 249) Mekân anlatılarda sadece coğrafi bir yer olarak düşünülmemesi gereken bir unsurdur: “Var olma ve hiçleşme serüvenini aynı ân’da yaşadığımız mekân, öyküde coğrafi bir yer belirteci olmaktan çıkar, anlatılan ân’ın gerçekliğini büründüğü hâllerin/durumların yansıması olarak biçim alır.” (Andaç, 2008: 97) Mekân, insanoğlunun varoluşunun en önemli göstergelerinden biridir. Romandaki kişilerin gerçek bir hüviyet kazanması için bir zemine oturtulması, insanoğlunun varoluşunun bir ispatı olan dünya üzerinde konumlandırılmayla benzerdir. Bu bağlamda kahramanların yerleştirildikleri bu mekân ya da çevrenin sadece bir zemin teşkil etmez; onların varoluş biçimlerini belirleyen bir unsur olarak romanda yer alır. (Ergiydiren, 2001: 19) Dolayısıyla mekan unsuru, şahıs kadrosunun gerçeklik, kişilerin ise birer kimlik kazanmasında önemli rol oynar.

Kurgusal metinlerde olayın geçtiği ve geliştiği ortam olan mekân, romanı oluşturan önemli unsurlardan biridir. Vak’anın -ister gerçek, ister hayalî ister ütopyik olsun- mutlaka bir mekana ihtiyacı vardır. Dolayısıyla mekân bir tanıtım veya takdim

olmaktan öte işlevsel bir özellik taşıyan unsurdur. (Tekin, 2012: 143) En az olaylar zinciri, şahıs kadrosu gibi önemli olan bir diğer unsur olan mekân; olayların geçtiği sahne olarak tanımlanabilir. (Çetişli, 2004: 77)

İlk anlatı metinlerinden olan ve romanın atası sayılan destanlarda mekân hayali bir yer olarak tasavvur edilir. Masallarda yine mekân olarak hayalî yerlerden bahsedilir, bilinmeyen bir yer, diyar, ülke şeklinde mekânlar, masallarda kendilerine yer bulur. “Roman öncesi anlatılarda mekân, hemen tamamıyla ‘muhayyel’dir ve mekâna kazandırılan anlam ve işlev olayların sahnesi olmanın ötesinde değildir.” (Tekin, 2012: 146) sözleri destan olsun masal olsun romandan önceki anlatılarda mekânın, olay örgüsünün gelişimi, karakterlerin çizilmesi noktasında herhangi bir işlevinin olmadığını, bir anlamda sahneden öteye gitmediğini gösterir.

Roman türü ile birlikte mekân, sadece bir sahne değil aynı zamanda olay örgüsünün gelişmesine yardımcı olan, karakterlerin çizilmesine ve gelişmesine katkıda bulunan, bir anlamda işlevselliği olan bir unsur olarak kullanılır. Mekân, sadece bir yerden ibaret olmayıp usta yazarların olay örgüsünü ve kişilerin ruhsal durumlarını ön plana çıkarmak için kullandıkları bir silah olur. (King & Kurtinis, 2009: 31) Dolayısıyla, kurgusal metinlerde mekanlar, karakterlerin açıldığı alanlar olur, bu alanlar da genellikle içinde yaşayan insanların karakterlerini yansıtan metaforik değerlerle donatılır. (Korkmaz, 2015: 59) Romantizm akımıyla beraber ilk dönemlerde verilen mekânlar, olay örgüsüne katkı sunmaktan uzak, romanlarda yer alan kişilerin ruh hâllerini, psikolojik durumlarını yansıtmayan, bir anlamda fondan öteye gitmeyen uzun uzun tasvirlerden ibarettir. Ancak realizm ve natüralizm ile birlikte mekân algısı değişir ve işlevsel bir hâl kazanır:

“Roman türünün kabul gördüğü vakitlerden itibaren mekâna yüklenen anlam ve işlev değişir; romancılar mekân çizimine özel önem verirler. O, bundan böyle sade ve basit bir levha olmanın çok ötesinde kullanılır. Gerçeği yansıtmak, gerçeği değiştirmek, nihayet modern romancıların vurgusuyla, gerçeği sezdirmek cihetinde başarılı bir şekilde kullanılır. Daha önceleri, “tasviri” (descriptive) bir anlayışla ‘fon’ elde etmek için kullanılan mekân unsuruna yüklenen anlam realistler ile natüralistlerin katkılarıyla değişir; modern romanda gerçeği sezdirmek, dolayısıyla anlatıma destek sağlayacak yönde kullanılır. Bundan böyle mekân, sadece dış gerçekliğin(fiziki çevrenin) değil, büyük ölçüde iç gerçekliğin(moral gerçeğin) ortaya konulmasına, yansıtılmasına vasıta kılınır” (Tekin, 2012: 156)

Dolayısıyla zamanla mekân, atmosfer yaratmada, bir tip/karakter oluşturmada öykücünün elindeki en önemli kozu, malzemesi haline gelir ve klasik dönemde

‘olayların geçtiği yer’ olarak değerlendirilen mekân, sonraki dönemlerde kahramanların ruh durumunu açıklayan önemli bir araca dönüşür.” (Tosun, 2014b: 259)

Anlatılarda mekân iki şekilde yansıtılmaktadır. Eğer yazar dış dünyayı olduğu gibi eserinde verme hassasiyeti taşıyorsa yazarın burada yapmak istediği *Mimesis*’e uygun tarzda bir eser vermek olur. Ancak yazar mekânı soyut bir biçimde yani sadece birtakım şeyleri sezdirmek amacıyla kullanırsa *Tedric* esasına göre eserini vücuda getiriyor demektir. (Aktaş, 1991: 141) Modern edebiyatla birlikte mekânın ister hayalî olsun ister gerçek olsun anlatı metinlerinin en önemli unsurlarından biri olduğunu, kişilerin psikolojilerini, ruh hallerini sunma noktasında eser için olmazsa olmaz bir unsur olduğunu söylemek gerekir:

“Bir romanda mekânın çeşitli işlevleri vardır. Her şeyden önce ve en azından olayların bir dekorudur. Ama genel olarak mekân, vakanın varlık bulduğu yer, şahısların içinde yaşadıkları, kendi oluşlarını fark ettikleri alandır. Bununla birlikte şahısların içinde buldukları çevreyi algılayış biçimlerini, ruhsal ekonomik durumlarını, karakterlerini açıklama yolunda imkânlar sunabilir. Şahısları tanıtırma yollarının biri olarak dramatik bir iş de üstlenerek vakanın temel öğesi olur ve şahsın çevresini, algılayış şekillerini, o çevredeki ruh durumunu hatta karakterini etkiler. Yer değiştirmelerin vakaya ve davranış biçimlerine kattığı değişiklikleri de gözden uzak tutmamak gerekir.” (Narlı, 2002: 98-99)

Özellikle olay örgüsü ile olayların gerçekleştiği mekân arasındaki organik bağ, son dönemlerde insandan yoksun, bir anlamda insansızlaştırılan yeni öykü anlayışında daha da önemli hale gelir. (Kolcu, 2015: 26) Bir anlatıda, mekân ile kişilerin karakter özellikleri arasında da sıkı bir bağdan söz etmek mümkündür. Özellikle mekânın realizm ve natüralizm akımlarıyla birlikte işlevsel bir biçimde kullanılmasından sonra mekânın çizilmesinde karakterlerin içinde bulunduğu psikolojik durumlarının etkili olduğu görülür. Dolayısıyla, mekân tasvirleri metindeki karakterlerin bazı özelliklerinin sunulmasında yardımcı olur ve kimi zaman mekân, olay örgüsünün muhtevası ve karakterlerin psikolojileri hakkında bir yansıtıcı görev üstlenir. (Aktaş, 2013: 67) Bütün bunlara paralel olarak mekân ile öykü kişisi arasındaki sıkı bir bağdan söz edilebilir. Bir kurguda, mekân ve eşya sadece fon sayılmamalı, öykü kişi ya da kişilerinin karakterleri ve yapılarının mekânın belirlenmesinde önemli bir fonksiyon üstlenir. (Özyalçınar, 1999: 283)

Kuşak ve cinsiyet çatışması, aile dramları, aşk kırgınlıkları, içsel huzursuzluklar, çatışmalar, kimlik sorunu, yabancılaşma gibi konular ele alan Hüseyin Su, kendi geleneğinden gelen öykücüler gibi özellikle ilk öykülerinde yüzünü taşraya döner ve

makro anlamda kasabayı mikro anlamda ise kasabaya bağılı yerleşim yerlerini, evleri, camileri, kahvehaneleri mekân olarak seçer:

“Hüseyin Su, bir yönüyle gerçek bir Anadolu ve kasaba hikâyecisi. Anadolu ve Anadolu insanının gerçeğı saptırmadan, çarpıtmadan olduğı gibi vererek daha gerçekçi ve samimi davranıyor. Kendisinden önce Anadolu Hikâyesi yazan Hikâyeciler, ya çok abartılı bir biçimde Anadolu romantizmi ve nostaljisi yaptılar ya da ideolojik saplantılarla Anadolu realitesi ile hiç alakası olmadığı halde kendi ideolojik şablonlarına uydurmaya çalıştılar. Dolayısıyla birinciler tamamen cennet vatan tasavvuru içinde kaldılar, ikinciler ise olumsuzluk, sefalet manzaraları çizip sınıf çatışmaları vehmettiler. Her iki yaklaşım da gerçeğı tahrifti. Hüseyin Su, her iki yanlışa düşmeden, Anadolu coğrafyasını ve özellikle de Anadolu insanını gerçek kimliğı ve kişiliğıyle sergilemeye çalıştı.” (Çetin, 2005: 11-12)

Hüseyin Su, uzun yıllar Anadolu'nun çeşitli yerlerinde -Ankara'nın Çubuk ilçesinde murakıplık, Kütahya'nın Tavşanlı ve Sakarya'nın Hendek ilçelerinde öğretmenlik- memurluk yapmasına rağmen yaşadığı bu mekânları doğrudan öykülerine taşımaz. Onun öykülerindeki mekânlar özel adlarıyla kullanılmaz, şehir, kasaba, köy şeklinde genel adlarıyla kullanılır. Bu konuda kendisiyle yaptığımız söyleşide şunları dile getirir:

“Ben de bir insan olarak Anadolu'nun farklı yerlerinde dolaştım, insanlarla tanıştım onlarla oturup kalktım ve bu esnada birtakım izlenimlerim hikâyelerime girdi. Ama daha önceden de ifade ettiğim üzere olaylardan bire bir hareket ederek öykülerimi oluşturmadım. Örneklerden hareketle yazmadım. Mesela mekânları isim vererek çok az kullanırım. Gerek kişi isimleri, gerek mekân isimleri gerek zaman birebir söylendiğinde okuyucuyu sınırlandırır. Mesela öyküde 1971 yılı dediğiniz zaman sadece o yılı kapsamaktadır. Ancak 1971 yılı demezeniz o zaman dilimi sanki bütün zamanlarda yaşanmış gibi ya da yaşanmaya devam ediyormuş gibi bir izlenim doğar. Benim için de mekânlar öyledir. Öykü kahramanlarımla isimleri de genelde böyledir. Sınırlandırmamak için öykülerimde kişi isimlerine yer vermem.” (Su, kişisel iletişim, 12.06.2017)

Yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı üzere Hüseyin Su, belirli bir mekândan ya da zamandan bahsetmenin öyküyü sınırlandıracağını, bu durumun da okuyucunun hayal gücüne yansıtacağını belirtir.

Hüseyin Su, öykülerinde mekânların çoğunu kullanır. Reelde karşılığı olan ütöpik olmayan, yani somut mekânların (Açık ve kapalı mekânlar) çoğuna onun öykülerinde rastlanır. Şehir, kasaba, köy, ev, cami, hapishane, maden ocağı, kahvehane, terzihane, dükkân, köy meydanı, cami avlusu gibi mekânları öykülerinde kullanan yazar, mekânların fiziki durumlarından çok mekânın işlevselliğini ön plana çıkarır. Öykülerinde daha çok kapalı/dar mekânları tercih eden yazarın bu tercihinin öykü

kişilerinin içe dönük, kapalı, kendi dünyalarında yaşayan kişiler olmasından kaynaklanır.

3.3.5.1. Açık Mekânlar

Dış mekân ya da *geniş mekân* olarak da adlandırılan açık mekân insan yapıtlarının arasında kalan sokaklar, parklar caddeler gibi uzamsal anlamda geniş olan mekânlardır. Olay örgüsü kimi zaman bir parkta, sokakta, caddede, yolda ya da bir köy meydanında geçebilir. Bu tip mekânlarda bireylerin iç dünyalarından çok aksiyonları yani hareketleri ön plandadır. Açık mekânlar daha çok dışa dönük olduğundan bu mekânlarda kahramanların daha çok dışa dönük yönleri ön plana çıkar. Bununla birlikte bir mekânın açık olması onun bireye yaşattığı duygularla yakından ilişkilidir. Bir mekânın geniş ya da açık olması demek orada huzurun olması demektir. Bu bağlamda kaosu yaşadığı, huzursuzlukların baş gösterdiği yerler bir çöl dahi olsa kişi için dar/labirent mekân olur. (Korkmaz, 2015: 59) Bunun için bir mekânın darlığı ya da genişliği ile insan psikolojisi veya içinde bulunulan hal yakından ilişkilidir.

3.3.5.1.1. Yollar

TDK'da; karada, havada, suda, bir yerden başka bir yere gitmek için aşılacak uzaklık (Türkçe Sözlük, 2011: 2602) anlamına gelen yol; yerleşim alanlarını birbirine bağlayan yapılarıdır. Yol açık bir yerleşim alanıdır. Hüseyin Su'nun öykülerinin bir kısmında olayların yolda cereyan ettiği görülür. Yol boyunca öykü kişilerinin hikâyeleriyle, yaşadıkları içsel süreçlerle karşı karşıya kalırız.

“Ana Üşümesi”nde öykü başkışisi dul anne, çocuklarına yiyecek erzak almak için karşı köye, Ali Dayı'nın yanına gider. Gideceği yol, iki köyü birbirine bağlayan bir yoldur. Mevsim kış olduğundan yolculuk çetin ve zorlu geçer: “Köyün aşağısında bir sınır, ince bir şerit gibi uzayıp giden yol, her zaman ıssız olurdu böyle günlerde. Çıplak ağaçların kuru dalları, suda boğulan bir insanın elleri gibi sallanır dururdu.”(AÜ, 2015: 14) Yol, sadece ulaşımı sağlayan bir mekân olarak bu öyküde karşımıza çıkmaz. Yol, aynı zamanda dul annenin geçmişine, güzel ve mutlu günlerine dönmesine yardımcı olan bir unsur olarak göze çarparken aynı zamanda barındırdığı tehlikelerle birlikte korku dolu bir mekân olarak da ön plana çıkar.

“Yolda, insanların yazgılarını ve yaşamlarını tanımlayan uzamsal ve zamansal diziler, bir yandan *toplumsal mesafelerin* kaybolmasıyla giderek daha karmaşık ve daha somut bir hal alırken, aynı zamanda birbirleriyle farklı şekillerde birleşirler. Yol kronotopu hem yeni başlangıçların hareket noktası hem de olayların sonuçlandığı yerdir. Zaman adeta uzamla kaynaşarak uzamın içine akar (ve yolu şekillendirir); bu, bir seyir, bir akış olarak yol imgesindeki zengin eğretileme genişlemesinin kaynağıdır.” (Bahtin, 2014: 297)

Küçük oğlu Ahmet ile birlikte yola çıkan dul anne, yol boyunca geçmişine gider. O güzel günleri özlemle anar. Mezarlığın önünden geçerken ölen kocası aklına gelir. *Kocam sağ olsaydı bu hallerde olmazdım* diye iç geçirir. Dul anne yürüdükçe dertleri ağırlaşır, yol daha da korkunç ve tehlikeli hale gelir: “Yol uzadıkça dertleri depreşiyor, anıları üşüşüyordu ananın uğuldayan başına. Dilleri olsa da konuşsaydı bu yollar. Neler söylemezdi neler. Bu yolların her taşına eli değmişti kocasının.” (AÜ, 2015: 18) Anne bir ara yolunu kaybeder. Bu bölüm, öykünün tek gerilim noktasıdır:

“Gözlerini kurulayınca, önlerindeki izlerinin ayırımına vardı birden. Yoldan ayrılıp tepeye sarılan patıkaya gireli çok zaman olmuştu. Durup çevreyi gözden geçirdi dinleyerek. Kurşunî bir sis, ötelerden, arkasındaki dağları, tepeleri örterek sarıyordu kendilerini. Çevresine daha dikkatli bakınca yüreği yerinden oynadı, gürp gürp vurmaya başladı. Ne yöne gideceklerini kestiremedi bir an.” (AÜ, 2015: 19)

Anne ve oğlu, bu gerilimli durumdan kendi izlerini takip ederek kurtulur. Yol boyunca annenin karşısına çıkan olumsuz durumlar, zor şartlar bir anlamda annenin içinde bulunduğu psikolojik durumla paralellik arz eder. Mevsim acımasızdır ve kar her yeri örter: “Kış, evi içsellikle, içselliğin incelikleriyle doldurur. Evin dışındaki dünyadaysa, kar ayak izlerini siler, yolları karıştırır, gürültüleri boğar, renkleri maskeler. Evrensel beyazlık, kozmik bir olumsuzlamanın (*négation*) işbaşında olduğunu hissettirir.” (Bachelard, 2013: 71) Yol, öykü boyunca öykü başkişisinin psikolojik durumuna göre farklı hüviyetler kazanır. Yol, dul kadını kimi zaman geçmiş ve güzel günlere götürerek açık; kimi zaman da içinde barındırdığı tehlikelerle dul kadına ve çocuğuna korku dolu anlar yaşatan dar bir mekân haline gelir.

“Tüller”de öykü başkişisi çocuğun ödünç şeker almak için kendi evlerinden komşusunun evine kadar yolda yürürken türlü türlü hayaller kurması sahnelenir. Yol boyunca etrafta olan biten her şeyin çocuğun iç dünyasında bir karşılık bulur, çocuğun duygu dünyasını harekete geçirir. Bir anlamda yol, çocuğun duygu dünyasının ortaya çıkması noktasında önemli bir işlev üstlenir.

Kapalı ve dar mekânlar, öykü kişilerinin iç dünyalarının ortaya çıkmasında önemli bir işleve sahiptir. Ancak kapalı ve dar mekânlarla birlikte Hüseyin Su'nun öykülerinde geniş mekânlar da öykü kişilerinin duygu dünyalarının ortaya çıkmasında önemli bir fonksiyona sahiptir. Hüseyin Su, kendisi ile yapılan bir söyleşide bu konuda şunları aktarmaktadır:

“Ben hep bir iç yolculuktan, iç derinliğinden ve iç örgüsünden söz ederim öyküleri üzerine konuşurken. Bunların, öykülere bakışta önemli açılar olduğunu düşünürüm. Dışarıdan bakınca da böyle görünüyor mu bilmiyorum ama öyle olduğunu sanıyorum. Bu iç yolculuk, iç derinlik, iç ses ve iç örgü bir tahkiye metinde dış koşullarla uyuşmuyor ve birbirini bütünlemiyorsa, burada bir sorun olduğu söylenebilir... Sözünü ettiğim bu hususlar, benim öykülerimin açık mekânlarında, hareketli atmosferlerinde, dış, açık ve geniş zamanlarında da rahatlıkla izlenebilir. İnsanın kendi içine yoğunlaşması, örneğin yalnızca kapalı bir odada değil, bir parkta, bir dağ başında bir deniz kıyısında olabilir.” (Su, 2015a: 241)

Yol boyunca yürüyen çocuk bir yandan etrafı seyreder. Mevsim kıştır, sokaklar karlıdır. Ahırlardan yeni çıkarılan gübrelıklere kuşlar bir konup bir uçarken bu kuşları yakalamak için at kuyruğundan yaptıkları tuzakları gömen çocuklar köşede kuşların tuzağa düşmelerini bekler. Çocuğun gözü birden çocuklara takılır ne kadar mutlu olduklarını zihninden geçirir. *Bunların hiçbirisinin de babalarının şekerleri bitmemiştir* (AÜ, 2015: 37) diye düşünür. Çocuk yürüdükçe utangaçlığını, ödünç şeker istemenin zorluğunu, her isteyişinde kan ter içinde kalışını düşünür. Kendi içinden, ödünç şeker isteyeceği eve vardığında şekerini nasıl isteyeceğini sürekli tekrar eder. Yol boyunca bunları düşünürken bir yandan da içinin acıdığını hisseder. Çocuk, ayağında soğukkuuyu lastik ayakkabı ve yanında köpeği ile yol boyunca hüzünlenir. Yol, çocuğa hissettirdikleriyle daralan, labirentleşen bir mekâna dönüşür.

“Bir Bulanık Akıntı”da mekânlardan biri de yoldur. Yaşanan sel felaketinden sonra tüm mahsulünü ve toprağını kaybeden öykü kişisi genç adam, yaşadığı bu sıkıntılardan, yoksulluktan kurtulmak için köyünü bırakıp şehre gitmeye karar verir. Yola çıkan öykü kişisi genç adam, bir ara arkasına döner ve köyüne son kez bakar. Yaşadığı yoksulluk, sel felaketinden dolayı yok olan mahsuller, kaybolan toprak, insanların çaresiz hâlleri bir bir gözlerinin önüne gelir. Köyünü, toprağını terk etmek istemez ama buna mecburdur. Çocukluğu aklına gelir, yaşadığı o güzel günler bir bir canlanır gözlerinde ve bir daha o güzel günlerin yaşanmayacağı hüznünü iliklerine kadar hisseder ama kararlı olan genç adam, köyünü arkasında bırakır ve şehre doğru yol alır: “Dönüp yürüdü... Önce dizleri, sonra beli, gövdesi, omuzları ve sonunda kafası

kayboldu tepenin ardında.” (AÜ, 2015: 57). Yol, mutlu, huzurlu ve umutlu bir yolculuktan çok köklerinden kopuşun, hüznün bir mekânı olur.

“Ütü Yanığı Günler”de öykü başkışisi çocuğun ilk iş gününde, evden babasıyla ayrılıp işe başlayacağı terzihaneye kadar giderken yoldaki gözlemleri aktarılır. Yol boyunca mahallelinin, esnafın gündelik hayatı çocuğun bakış açısıyla aktarılır. Yol boyunca çocuk, esnaflardan kesitler sunar. Mekân olarak yol, bir anlamda öykü kişinin toplumsal yaşama dair gözlemlerini anlatmada aracılık eder: Sıra sıra dükkânlar, dükkânın önüne iskemle atıp oturan yaşlılar, birbirilerine ‘Hayırlı Sabahlar’ dileyerek dükkânlarını açan ustalar ve daha birçok şey çocuğun perspektifinden verilir. Bundan önceki öykülerin aksine bu öyküde yol, mekân olarak hüznölendiren bir mekân değil, sevinç ve heyecan duygularının yaşandığı bir mekân konumundadır.

“Rahvan”da davaları, inandıkları değerler uğruna yola çıkan, özelde içinde yaşadıkları toplumu genelde de dünyayı değıştirme inancıyla yanıp tutuşan bir grup idealist genç anlatılır. Burada yol ya da varılmak istenen menzil, fiziksel bir mekândan çok düşünseldir: “Bir sonsuz yolculuğun, her varılan yerden daha ötesine, oradan da ötesine gidilecek olan sürekli yürünecek ve hiç yorgunluk hissedilmeyecek bir uzay yolculuğunun coşkusu içindeydiler.” (AÜ, 2015: 79) Burada yol, somut bir mekândan çok soyut bir mekân olarak karşımıza çıkar. Bir anlamda tasavvuftaki yolculuğa benzetilebilecek bu yol bir davanın, bir düşüncenin, bir ülkünün mekânıdır. Dolayısıyla köyleri, ilçeleri, şehirleri ya da ülkeleri birbirine bağlayan yollardan çok insanları, onların gönüllerini birbirine bağlayan, herkesi aynı safta mücadele etmeye çağırın kutlu bir yol olarak tanımlanabilir.

“Kolum Kısa Yol Uzun”da bir kasabaya düşen öykü başkışisi adam öykünün ilk sahnesinde bu yolun hemen başında çizilir. Kasabadaki yaşamın zorluğunu işaret edercesine yoldan *önü uzun, ince ve tozlu bir yol* (GY, 2015: 103) olarak bahseder. Bu aslında öykü kişisi adamı bekleyen zorlukların bir göstergesidir. Bu yol aynı zamanda varılmak istenen menzildir. Somut bir mekân olan yol birden soyut bir kavrama, varılmak istenen hedefe dönüşür: “...fevç fevç çoğalarak yürüyeceğini düşlediği, soluklanmadan koşacağına, hep koşacağına söz verdiği bir yol...” (GY, 2015: 103) İdealist genç, bir dava uğruna yaşar. Davası uğruna bir yolculuğa çıktığının farkında olan bu adam, kasabayı ve özelde de kasaba halkını görünce bu yolun zorluğunu görür. Kasabanın tozlu yolları ile davanın zorluğu arasında bir ilişki kurar.

“Sokaklar Boyunca Koşar Adım”da olayların tamamına yakını kentin sokaklarında, caddelerinde, yollarında geçer. Bunalımlı, sallantılı ve toplumla barışık olmayan anlatıcı öykü kişisi o gün işe gitmemeye karar verir. Her şeye ve herkese boş vererek bir gün geçirmenin hayalini kurar. Yol boyunca yürüyen adam, yakasını bir türlü dışarıdaki dünyadan, kendi işinden, patronundan, karısından kurtaramaz. Yürüdükçe huzursuzluğu artar. Etrafta onu rahatsız eden bir dünya vardır. Mekân olarak yollar, caddeler, sokaklar onu rahatsız eden uyarıcılarla doludur. Adam; yürüdükçe, kentin içindeki yolları arşınladıkça kendisiyle hesaplaşma içine girer: “İşte kendimdeki bu güvene kendimin de şaştığı, âdeta üzerimde çok geniş bir elbise gibi duran ama yine de beni rahatlatan duygularla yürüyorum.” (İçkanama, 2018: 101) Yol boyunca duygu dünyası değişir. İçe kapanık, kendi dünyasında yaşayan, toplumdaki kopuk adam için sokaklar, caddeler kendisini boğan, üstüne gelen birer labirente dönüşür “Hep yanlış yerinden mi tutuyorum uzandığım her şeyi, bunun için mi kucağımdaki her şey yarım, bir ucundan kopmuş, bir yanından ısırılmış ve öylece bırakılmış, içime sinmiyor, aklım almıyor, içim dolup geliyor...” (İçkanama, 2018: 102) Yol boyunca iç konuşmalarla kendisiyle hesaplaşan ve kendisiyle hesaplaştıkça huzursuzluğu artan adamın bu yolculuğu bir trafik kazasıyla son bulur.

3.3.5.1.2. Köy-Kasaba

Osmanlılar zamanında başkent dışında olan her yer taşra olarak tanımlanır. Taşra kavramı zamanla bu tanımının dışında geri kalmışlıkla paralel bir şekilde kullanılır. *Taşra*, taş/dış sözcüğüne +Ra son eki getirilerek türetilir. Bugünkü dışarı sözcüğünün eski bir formu olan (Temo, 2011: 19) taşra; merkezin dışında kalan, sanayileşmeyle birlikte büyük ve gelişmiş kentlerin dışında kalan yerleşim yerlerini akla getirir. Bu bağlamda coğrafi açıdan köy ve kasabalar taşra olarak değerlendirilebilir. Ancak köyün kasabaya göre biraz daha geri olması, ulaşım, ekonomi, sosyo-kültürel açıdan kasabayla eş değer tutulamaması açısından taşra dendiği zaman akla ilk önce kasabanın gelmesi daha doğru bir yaklaşım olur.

Coğrafi bir mekân olarak köy; “İnsanların ilkel yaşama ihtiyaçlarını karşılamak için kurulmuş, müstahsil, insanların meydana getirdikleri bir topluluktur. Yaşama ihtiyaçlarını karşılamak için kurulmuş tabii bir düzen içinde hayat sürer gider. Eğer köy dışardan veya kendi içinde sosyal, ekonomik ve kültürel bir etki görmezse durgun bir

şekilde yaşamakta devam eder.” (Karpaz, 1962: 6) Bu bağlamda değişimden uzun vadede etkilenen yerleşim birimi olan köy; insanî değerlerin korunduğu, çözümlenin yavaş olduğu, cemaat tipi bir hayatın yaşandığı, hukuk kurallarından çok örf ve adetlerin denetleyici olduğu ve kent insanın özlemle baktığı bir yerdir.

Mekân olarak köy ve buna bağlı olarak köylülük, Türk edebiyatında yoğun bir şekilde Cumhuriyet’ten sonraki dönemlerde ele alınır. Ancak bu dönemden önce köy ve köylüyü ele alan bazı eserler göze çarpar. Bu eserlerden ilki Ahmet Midhat Efendi’nin *Bahtiyarlık* adlı eserdir. (Okay, 2015: 119-125) Bunun dışında *Turfanda mı Yoksa Turfa mı*, *Karabibik*, *Küçük Paşa ve Yaban* gibi eserler de köyü ve köy sorunlarını ele alan eserler olarak ön plana çıkar. Bu eserlerde yurdumuzun geri kalmışlığı, Türk köylüsünün yoksulluğu, bilgisizliği ve bu yüzden çektikleri ele alınır; yöneticilerin; aydınların umursamazlığı, “adam sendeciliği” gözümüzün önüne konur. (Gündüz, 1961: 15) Cumhuriyet ile birlikte sanatçılar köy ve köy sorunu işlemeye devam eder. Özellikle değişen politika ve siyasî anlayışlar, tarım alanında yapılan birtakım reformlar, şehirlerin artan cazibesi, topraksızlığın ve buna paralel olarak köylünün yaşadığı yoksulluk, ezen-ezilen bağlamında köylü, köy enstitülerinin kurulması gibi birtakım unsurlar bu konunun farklı zamanlarda işlenmesine katkı sunar. Toplumcu gerçekçi anlayışla yola çıkan birçok yazar özellikle Köy Enstitüleri, Anadolu’daki köylerin, kasabaların dönüştürülmesi için romanı bir araç olarak kullanırlar. (Ataşçı, 2015: 60) Bu açıdan değerlendirildiğinde köy romanı siyasî ve sosyal gelişmelere son derece bağlı ve amacı gereği de sosyal karakteri ağır basan bir romandır. (Kaplan, 1988: 315)

Tam bir Anadolu hikâyecisi olan Hüseyin Su, Anadolu’daki kasabaları, köyleri kısaca taşrayı mekân olarak öykülerine taşır.

“Ana Üşümesi”nin tamamı köyde geçer. Öykü başkışisi dul anne çocuklarına erzak almak için komşu köye, Ali Dayı’nın yanına gider. İki köy arasında bir yol vardır. Yazar, köy ile ilgili ayrıntılara girmez. Anlatıcının bakış açısından sınırlı bir şekilde mekân tanıtılır. Bir kış vaktinde geçen olayda mekân olarak köy, korkutucu ve ıssızdır. Böyle vakitlerde köyün aşağısında bir sınır, ince bir şerit gibi uzayıp giden yol, her zaman ıssız olur. Köy hayatıyla ilgili izlenimler anlatıcının perspektifinden aktarılır ve bu yolla merhamet, acıma, yardımseverlik gibi çağa yenik düşen birtakım duyguların köyde hala kaybolmadığı satır aralarında verilir:

“Kadınlar, karşılıklı kurdukları tahtalar üzerinde ekmekleri açarak uzatırlardı tandırın başındakine. Kadınların yanlarındaki tabaklar otlu peynir ve pekmezle dolu

olurdu. Sıcak ekmekleri pekmeze banar, otlu peynirle dürüm yapar, bir yandan da konuşarak ellerini işlerinden çekmeden yerlerdi. Onlar da kadınlar kendilerini görünceye kadar dişlerini sora sora bakarlardı kapının eşiğinde oturdukları yerden. Peynirli dürümü alınca birden canlanır, bir koşuda eve ulaşırlardı.” (AÜ, 2015: 17-18)

Öyküde mekân olarak köy, geçmiş günlere duyulan özlemin değil yoksulluğun mekânıdır. Bu bağlamda bu öyküde köy, öykü başkışisi kadın için huzurlu bir yer değildir. Özellikle biten erzak ve çetin doğa koşullarıyla birlikte köy yaşanmaz bir yer olarak çizilir.

“Alnımı Uzatiyordum Rüzgârın Dudaklarına”da mekânlardan biri de köydür. Köy ile ilgili ayrıntılı bilgiler verilmez. Köy, öykü başkışisi çocuk için geçmişte yaşadığı mutlu günlerin mekânıdır. Ancak babası ölüm döşeginde olan genç için köye doğru yapılan bu seferki yolculuk hüznün ve acının diğer adı olur. Öykü başkışisi gencin içinde bulunduğu durum ile mekân arasında bir ilişki vardır: “Köyde yalnızca bizim evde ışık görünüyordu. Her yan karanlık ve sessizdi. Ölüm daha çok hissediliyordu şimdi, kim bilir belki de bana öyle geliyordu.” (AÜ, 2015: 24) Ölüm döşeginde olan babanın etrafında toplanan köylüler bir yandan dua okur diğer yandan da son vazifelerini yerine getirir. Bu durum şehirden gelen gencin dikkatinden kaçmaz. Ortak bir duygu etrafında birleşen ve birbirlerinin acılarını paylaşan bu insanların tıpkı şehirdekiler gibi birbirlerine yabancı olacaklarını aklına getirir. İnsanî açıdan köyde halen bazı değerlerin kaybolmadığını düşünür.

“Tüller”de mekân köydür. Köy yoksulluğun mekânı olarak çizilir. Mekân ile ilgili unsurlar öykü kişisi çocuğun perspektifinden damıtılarak verilir. Ödünç şeker almak için komşu eve giden çocuğun gözleri yol boyunca gezdirilen bir ayna gibi çevreyi yansıtır: “Her yeri kaplayan karların arasında konacak bir yer bulmak için uçuşup duran kuşlar, ahırlardan yeni çıkarıldıkları için buğulanan gübreliklere toplu hâlde inip inip kalkıyorlardı. Gübrelerin arasına at kuyruklarından yaptıkları tuzakları gömen çocuklar da köşelerde, duvar diplerinde kuşların düşmelerini ve tuzağın kollarını koparıp koparıp kaçmadan âdeta tetikte bekliyorlardı...” (AÜ, 2015: 37)

Öyküde köylüler, olumsuz bir şekilde çizilir. Yoksul olan aileye kimse yardım eli uzatmaz, borçları yüzünden muhtar ve köylüler tarafından aşağılanır; hatta son kalan bulgurlarına da borçları karşılığında el konulur. Bu bağlamda yardımseverliğin, iyiliğin, güzelliğin ve birbirine yardım etmenin mekânı olan köy, bu öyküde acımasız kişilerle olumsuz bir kimliğe bürünür.

“Aydan Arıdır Yüzleri”nde öyküdeki mekânlardan bir de köydür. Öykünün ilk sahnesinde öykü kişisi dört gencin köyden şehre uğurlandıkları görülür. Bunun dışında mekân hakkında bilgi verilmez. Şehre giden dört gençten biri olan Ahmet yazdığı mektupta, köyde yaşadığı mutlu günlere duyduğu özlemi belirtir. Bu yolla şehir/köy zıtlığını vurgular. Kentte, öykü kişisi gençleri bekleyen birçok olumsuz durum vardır. İnsanî değerlerden uzaklaşma, bencillik, yabancılaştırma, modernizm... Köy ise bütün saflığı, doğallığı ve samimiyeti ve insancılığıyla artık gençlerin belleklerinde bir anı olarak kalan mekândır.

“Bir Bulanık Akıntı” adlı öyküde, mekân köydür. Sel felaketi sonucu köyünden gidip kente yerleşmeye karar veren yoksul genç adamın hikâyesinin anlatıldığı öyküde arka planda sel felaketinden sonra köy ve köylünün durumu tasvir edilir:

“Kadınlar, eteklerini altlarında toplamış, ikişer üçer oturuyorlardı duvar diplerinde. Ahlanıp vahlanıyor, elleriyle uzaklardaki tarlaları ve suların altındaki bahçeleri gösterip kafalarını sallıyor, yumruklarıyla göğüslerini döverek uğrunuyorlardı. Erkeklerin kimisi paçaları sıvanmış hâlde sağa sola koşturuyor, kimi dağda kalan çocuklarını, sürülerini karşılamaya gidiyor, sel önüne aşağı ıvecen adımlarla uzaklaşıyorlardı. Daha yaşlı olanlarsa, ellerinde küreklerle evin etrafında dolaşüyor, damlardan akan suların önünden arklar açıp yol vererek duvar diplerinden uzaklaştırıyorlardı.” (AÜ, 2015: 51-52)

Bu bağlamda mekân olarak köy; yoksulluk, topraksızlık ve çaresizlik duygularıyla ön plana çıkar.

“Gülşefdeli Yemeni”de olayların çoğu şehirde geçer. Ancak öykü başkışisi Halakız’ın hikâyesi ise geriye dönüşlerle köyde başlatılır. “Halam, bana adını verdiği nişanlısını bir kez görmüş. Buna da görmüş denir mi bilmem. O zamanlar köyde oturuyorlarmış. Daha sonra babamın işi nedeniyle gelip yerleşmişler şehre.” (GY, 2015: 10). Bunun dışında köy hakkında bilgi verilmez.

“Yanağımda Dedemin Sakal İzleri”nde mekân olarak olayların tümü köyde geçer. Geleneksel geniş ailenin Ramazan ayındaki ortalama bir günü arka planda da geleneksel aileyi oluşturan bireyler arasındaki ilişki, görev ve sorumluluk, bir çocuğun perspektifinden anlatılır. Mekân olarak köyün çok fazla ön plana çıkarılmadığı öyküde daha çok evin içindeki atmosfer yansıtılır.

Hüseyin Su’nun öykülerinde köy; geleneksel yaşamın devam ettiği bir mekân olarak ön plana çıkar. Bununla birlikte köy, ağırlıklı olarak yoksulluğun işlendiği öykülerde mekân olarak tercih edilir. Yoksul köylünün ele alındığı bu öykülerde yoksulluğa kader dairesinden bakılır ve ezen-ezilen gibi birtakım sınıfsal mücadeleye

girilmeden yoksulluk köylüler üzerinden verilir. Bunun yanında topraksızlık gibi farklı nedenlerden ötürü yoksullukla boğuşan, toprağını, köyünü terk eden köylüler de bu öykülerde yer alır. Hüseyin Su'nun diğer öykülerinde olduğu gibi bu öykülerinde de mekân olarak köyün çok fazla ön plana çıktığı söylenemez. Daha çok bireyin ruhsal dünyasının yansıtıldığı bu öykülerde köy çoğu zaman arka planda kalır.

Hüseyin Su'nun öykülerinde mekân olarak ön plana çıkan yerleşim yerlerinden bir diğeri de kasabadır. Bu öykülerde kasabalar kimi zaman değişime karşı direnen kimi zaman da yavaş yavaş değişen bir görüntü çizer. Geleneksel ile yeni olanın bir arada olduğu bu mekânlar çoğu kez çatışmanın da merkezi olur.

“Ütü Yanığı Günler”de öykü, henüz insanî değerlerini kaybetmemiş, herkesin birbirine saygı duyduğu, yardımcı olduğu, birbirini içten sevdiği kısacası gelenekten kopmamış Anadolu'nun herhangi bir kasabasından geçer. Kasabanın isminin vermediği öyküde, kasaba ile ilgili genel özellikler ve özelde de kasaba esnafı ile ilgili bilgi, öykü başkışisi ve aynı zamanda anlatıcı olan çocuğun gözünden okuyucuya aktarılır:

“Kuşluk vaktinin telâsız hareketliliği vardı geçtiğimiz caddede... Yeni açılan, önleri sulanıp süpürülen dükkânların önünden geçerken önce çırakları arıyordu gözlerim... Dükkân sahipleri, ustalar, sabah namazından sonra gelip dükkânı açan ve çocukları gelince de evlerine gidecek olan yaşlılar, kapılarının önlerine attıkları sandalyelerinde bir yanda gazetelerini karıştırıyor, bir yandan da sigaralarını içip, ara da bir de çayların yudumuyorlardı.” (AÜ, 2015: 61)

Öykü başkışisi çocuğun perspektifinden kasaba esnafı özelinde yeni bir günün başlangıcı ayrıntılarıyla resmedilir. Şehir hayatının aksine kasabada yeni gün; telaşsız, gürültüsüz bir şekilde başlar ve herkes daha gün doğmadan uyanır ve rızkının peşine düşer.

“Isındıkça Buğulanan Toprak” adlı öyküde, mekân Anadolu'nun bir kasabasıdır. Öykü başkışisi “Hoş geldiniz T'ye!” (AÜ, 2015: 88) şeklinde bir mektup alır. Bu öykü, yerleşim yerinin kendi adıyla anıldığı tek öyküdür. Kasaba daha çok olumsuz yönleriyle ön plana çıkar. Kasabalılardaki tembellik, vurdumduymazlık, umursamazlık bir anlamda insanların üstündeki ölü toprağı kasabayı, genç adam için çekilmez hale getirir. Burası genç adam için bir taşradır. Taşrada her şey ağır bir zamanın kollarında ilerler. (Ataşçı, 2015: 55) Kasaba, genç adam için bir ufuk daralması, sıkıntı, kaçıp kurtulma isteği, yoksunluk, geri kalmışlık ve teslimiyet (Işık, 2015: 29) gibi duygular uyandırır.

“Girdaplarda” adlı öykü, özelde bir maden ocağında geçer. Bu maden ocağının bir kasabada olduğunu; “Kasabanın her yanından dar sokakların karanlığını

göğüsleyerek gecenin bu vaktinde ellerinde sefertasları, yakaları kalkık, gözleri gölgeli insanlar, önce bir bir ayrı yollardan yürüyorlar bir yöne doğru.” (AÜ, 2015: 98) sözlerinden anlaşılır. Bunun dışında kasaba ile ilgili herhangi bir ayrıntı verilmez.

“Giden Gün Ömürdendir”de Anadolu’nun bir kasabası seçilir. Modernizmle geleneğin çatışması ekseninde gelişen öyküde modernizm sonucu değişen toplumla birlikte kasabanın da değişimi gözler önüne serilir. Değişim ilk önce kendini fiziksel anlamda hissettirir. Asfaltlanan yollar, at arabalarının, faytonlarının yerini alan arabalar, motosikletler, nal ve çingirak seslerinin yerini alan korna sesleri, değişen dükkânlar, yıkılan geleneksel yapılar, yenilenen vitrinler ve camekânlar... Adeta yenilik taşıyıcı yutarak varoluşunu ispatlar, onu dönüştürür ve gittikçe, kasabayı, kasabalıyı dar bir alana hapseder. “Nasıl ki özne ötekini yuttuğu sürece var oluyorsa, merkez de taşıyıcı yutarak dar bir alana mahkûm eder.” (Işık, 2015: 33) Kasabada bu daralmayı fark eden ve bunu derinden hisseden tek kişi Nafiz Bey’dir. Nafiz Bey için kasaba, hava alınamayacak kadar boğucu, ürkütücü bir hal alır. Bütün bunlarla birlikte kasaba halkı da değişir. Daha çok kazanma hırsıyla yanıp tutuşan kasabalı, gözleri önünde eriyip giden Nafiz Bey’in farkına bile varmaz. Onlar için artık önemli olan tek şey daha çok kazanmaktır.

“Kolum Kısa Yol Uzun”da yerleşim yeri kasabadır. Kasabayla ilgili ve nerede olduğu konusunda herhangi bir bilgi verilmez: “Bir gece yarısı girmişti kasabaya. Böylesi bir zamanla insanların dikkati birbirini tamamlarmışçasına ilk izlerini âdeta gören olmadı; kasabanın yaşamındaki bölmelerden birinde yerini almıştı.” (GY, 2015: 104)

Hüseyin Su’nun öykülerinde kasabalar, köy ile şehir arasında olan ve değişimin gözlemlendiği mekanlar olarak yer alır. Kimi öykülerde kasaba ve kasabalı geleneksel hayat tarzını sürdürürken kimi öykülerde ise bu tarzın yerini zamanla yeniliğe, değişime bıraktığı görülür. Bununla birlikte idealist öykü kişilerinin çeşitli görevlerle geldikleri kasabalarda düşünsel anlamda halkla çatıştığı görülür. Bu açıdan kasaba bu kişiler için adeta bir sürgün yeri olur.

3.3.5.1.3. Şehir

Nüfusun çoğunluğunun tarım dışı işlerle uğraştığı, ekonomik, sosyal ve hizmet bakımından ileri düzeyde olan yerleşim yeri olarak açıklanabilen şehir ya da kent tarım

dışı ekonominin ortaya çıkmasıyla kurulan yerleşim birimleridir. Bu yerleşim yerlerinde toplumun düzenini sağlayan birtakım normlar vardır ve bu normlar gücünü hukuk kurallarından alır. Bununla birlikte nüfus yoğunluğunun fazla olduğu şehirlerde nüfus sosyal tabaka açısından farklılaşır, iş kolları artar ve heterojen bir yapıya dönüşür. Bütün bunlarla birlikte cemaat tipi toplumun cemiyet tipi topluma dönüştüğü bu yerlerde *bizden bene* doğru bir evrilme süreci yaşanır. Şehirlerde geleneksel hayatın yerini alan modern hayat bireyin davranışları üzerinde etkili olur ve bu bağlamda yalnızlık, yabancılaşma, tükenme, çatışma gibi birtakım problemler şehirli insanın yakasına yapışır.

Hüseyin Su'nun öykülerinde şehirler, daha çok bireyin psikolojik açıdan huzursuz olduğu öykülerde mekân olarak kullanılır. Bireyin psikolojisinin irdelendiği bu öykülerde mekânın sınırları belirgin bir şekilde çizilmez, özellikleri hakkında ayrıntılara girilmez. Çoğu öyküde mekân olarak şehir direkt telaffuz edilmez, birtakım ipuçlardan hareketle olayın yaşandığı yerin şehir olduğu anlaşılır.

“İçimden Yüzlerine Karşı”da olayların yaşandığı mekân şehirdir. Bu şehir çağın hızına ayak uyduran, bir yerlere yetişmeye çalışan insanlarla dolu olan bir şehirdir. “Kentlerde zaman çizgiseldir, yakalanması gereken vapurlar, otobüs durakları, trafik hesaplamaları, koşuşturmacalar vardır.” (Kuşaksızoğlu, 2015: 85). Herkesin birbirini ezerek bindiği otobüslere binen bu kalabalık bir yerlere yetişmek için adeta birbiriyle yarışır. İnsanları, hasletlerinden kopartarak dönüştüren bu şehirdeki her şey öykü kişisi adamı taciz etmek için vardır:

“Taciz olmak için, yorgun argın akşam eve döner dönmez, daha üstümüzdekileri bile değiştirmeden televizyonlarımızın düğmelerine basmıyor muyuz? Oturduğumuz yerde uyuyup kalıncaya dek bir kanaldan bir başka kanala arzuyla atlayıp durmuyor muyuz? Haber sunucularının ağızlarından alevler saçarak bağırıp çağırılmalarını, tehditlerini, cırlayıp duran, ha bire yırtınan kadınların inim inim inleyişlerini, insanların oturup karşılıklı hakaretleşmelerini niçin her gün bir gıda alır gibi izleyip duruyoruz dersiniz? ... Uyanır uyanmaz gördüğümüz, apartmanın çıkış kapısında, alışveriş yaptığımız markette, süpermarkette, hipermarkette, şehirmarket, ülkemarkette karşılaştığımız kart, taze, yılışık, sıvışık, hesaplılıktan geberen yüzlerde ve gözlerde, ev sahibinin saldırgan, kiracının korkak ve ürkek şeytanlığında görmekten yorulduğumuz neydi peki?...” (İçkanama, 2018: 27-28)

Yaratılış gayesini unutup dünyaya yüzünü çeviren bu insanlar yaşadıkları mekânlarla özdeşleşirler. Makine çağının birer ürünü olan bu insanlar otomat bir hayat sürerler. Hiçbir şey düşünmeyen, sönük gözlerle kendilerini hayatın akışına bırakan bu

insanlar, çizilen sınırlar içinde hareket eden, onun dışına çıkamayan ve kendilerine dayatılan hayatı yaşamak zorunda kalan kişilerdir.

“Dünyaevinde Ağz Dalaşı”nda öykü mekânlarından biri de şehirdir. Mekân olarak şehir öykünün sadece tek bir sahnesinde geçer. Öykü başkişisi adam mutsuz bir evlilik yaşar. Karısıyla salonda yine tartışırken boğulduğunu hisseder, nefes almak için balkona çıkar ama dışardaki manzara onun acısını daha da ağırlaştırır:

“Boğulduğunu hissetti, yutkundu. Dönüp balkona çıktı hemen. Uzayıp giden şehre, yapıların yükselen silüetlerine, daha da uzaklarda, sisler içinde belli belirsiz görünen tepelere, beşinci katın yüksekliğinden aşağılara baktı. Derin derin nefes aldı. Sokaklardan taşıp gelen çocukların sesleri, trafik gürültüsü ve şehrin uğultusuyla ağırlaşan koskoca bir dünyada yaşadığını, evet, hepsiyle birlikte yaşamaya devam ettiğini düşündü.”(İçkanama, 2018: 60)

Yapılarıyla, kalabalığıyla, gürültüsüyle, trafiğiyle, hızıyla ve girift yapısıyla şehir adam için nefes alacak bir yer olmaktan çıkar ve taşıdığı ağır yükün daha da ağırlaşmasına neden olur.

“Sokaklar Boyunca Koşar Adım”da günlük rutin işlerden sıkılan, hayatın monotonluğundan ve anlamsızlığından bunalan öykü başkişisi adam, şehrin sokaklarında amaçsızca yürür. Her şeyi bir kenara bırakır: iş, amir, evraklar, çalışma odası, masası, alışveriş... Kimsenin derdini dinlemeyecekti. Şehir insanı için çok önemli olan bu şeyler onun için incir kabuğunu bile doldurmayan şeylerdir:

“Kimsenin ekonomik sıkıntısı, geçim darlığı, ödeyemediği çekler, senetler, bir türlü gelmeyen alacakları, geçimsizlikleri, oğlunu, kızını, eşini, dostunu, arkadaşını çektişirmesi, unu, tuzu kuru olanların bile, karşılardakileri ilgilendirip ilgilendirmedini düşünmeden, imrenilesi bir erdemmiş gibi durmadan hayatlarından şikâyet etmeleri, sanki boğulmak üzereymişler gibi yakınıp durmaları, ortak bir dil haline gelen şükürsüzlükleri ilgilendirmeyecek beni.” (İçkanama, 2018: 100-101)

Adam, caddeler boyunca yürür. Huzursuzluğu gittikçe artar. Şehrin sokakları, caddeleri ve en önemlisi şehrin içinde yaşayan insanlar, adam için dayanılmaz bir hâl alır ve kendi kendine; “Kalabalığa, şehre, o geniş geniş caddelere, insanların arasında itişip kakışarak kendine yer açmalara göre bir insan değilim ki ben. Bunların hiçbirisini başaramam, başaramadım, hep en arkalarda kalırım, kıyıda köşede dururum, önden gitmek benim işim değil...” (İçkanama, 2018: 110) itirafında bulunur.

Hüseyin Su'nun bazı öykülerinde de mekân olarak şehir belirli belirsiz bir şekilde yer alır. Bu öykülerde mekân olarak şehrin işlevselliği yok denecek kadar azdır. Bu bağlamda mekân olarak şehirlerin geçtiği bu tarz öyküleri sadece isim olarak anacağız:

“Tüneller”de olaylar, şehirde geçer. Öyküde geçen Samanpazarı, bu yerleşim yerinin Ankara olduğunu gösterir. Mekân, zıtlıklarla –yoksul/zengin- ön plana çıkarılır.

“Rahvan”da, mekân belirgin değildir. Ancak bulvar, cadde, sokak gibi birtakım kavramların kullanılması bu yerleşim yerinin şehir olduğunu gösterir.

“İbrişimden Yürek Bağları”nda yerleşim yeri şehirdir. Yazar daha çok mekân olarak evi ön plana çıkarır. Şehrin dokusu hakkında bilgi verilmez.

Tematik anlamda bir bütün olan ve bütün öykülerinin ortak konusunun aşk olduğu *Aşkın Hâlleri* adlı öykü kitabındaki bütün öykülerde yerleşim yeri olarak şehir seçilmiştir. Öykü kitabını sırasıyla oluşturan “Beri Dön De Yüzün Göreyim”, “Yiğidim Ya Ona Gücüm Yetmiyor”, “Gömleği Yırtık Kırmızı Gül”, “Sen Gelmezsen Güvercinler Küser”, “Ayrılık Makamında Gönül Ezgisi” adlı öykülerin tümünde yerleşim yeri olarak şehir kullanılır. Ancak bu şehirler belirgin bir şekilde öyküde yer almazlar. Sınırları belirgin olmayan bu mekânlar kurguda çok fazla rol oynamaz. Bu şehirler kent düzeyinde olmayıp insanî birtakım değerlerin hâlen korunduğu, herkesin birbirini tanıdığı, samimi ve sıcak ilişkilerin olduğu Anadolu’daki orta ölçekteki şehirlerdir.

3.3.5.1.4. Diğer Mekânlar

Hüseyin Su’nun öykülerinde geçen mekânlardan biri de köy meydanlarıdır. “Bir Bulanık Akıntı”da olayların geçtiği yerlerden biri de köy meydanıdır. Sel felaketinin yarattığı yıkım karşısında çaresiz kalan köylüler, köy meydanında duvar diplerine çömelerek bütün bir yıl boyunca binbir emek verip yetiştirdikleri hasatlarının, hayvanlarının ve topraklarının sel suları ile birlikte nasıl yok olduğunu yaşlı gözlerle izlerler: “Kadınlar, eteklerini altlarında toplamış, ikişer üçer oturuyorlardı. Ahlanıp vahlanıyor, elleriyle uzaklardaki tarlaları ve suların altındaki bahçeleri gösterip kafalarını sallıyor, yumruklarıyla göğüslerini döverek uğrunuyorlardı.” (AÜ, 2015: 51)

Sokaklar, yazarın öykülerinde kullanılan mekânlardandır. “Damarlarda Kan Gibi”de hem ailesiyle hem de toplumla çatışma içinde olan ve bir şeyler yapmak ya da değiştirmek için yerinde duramayan öykü başkışisi idealist genç, karanlık sokaklarda düşünceler içinde dolanır. Sokaklar, gencin iç dünyasının ortaya çıkmasına yardımcı olan bir mekân olarak öyküye dâhil olur: “Gece, karanlığa gömmüştü kenti. Yol boyu, sokak lambalarının öbek öbek aydınlattığı yerler seçilebiliyordu ancak... Duygular

kafasının içinde lif lif savrulan bir pamuk yığını gibi kabarıyor, çöküyor, yeniden kabarıyordu. Göğe bakarak içini çekti... Kafası uğulduyor, bedeninin her bir parçası bırakıp gidiyordu kendisini. Ruhu orta yerde kalıverecek sandı.” (AÜ, 2015: 115-116)

İnsanlardan arınmış, karanlığın bastırıldığı sokaklar bir anlamda düşünsel anlamda rahatsız, sallantılı ve düşünceli gencin kendi iç dünyasına eğilmesine, kendi sesini duymasına yardımcı olur.

“Giden Gün Ömürdendir”de başkişi Nafiz Bey’in işine gitmek için her gün geçtiği sokak, bir anlamda geleneğin penceresi komundadır. Sokak boyunca mahallelinin geleneksel yaşam biçimleri, Nafiz Bey’e gösterdikleri saygı ve mahalleli ile Nafiz Bey arasındaki sevgi bağı resmedilir. İnsani ilişkilerin zayıfladığı ve her şeyin yeniliğe yenik düştüğü bir çağda bu sokak, geleneksel değerlerin korunduğu veya hatırlatıldığı bir mekân olarak ön plana çıkar.

“İbrişimden Yürek Bağları” adlı öyküde annesiyle, yaşadığı mahalleyle, etrafındaki insanlarla uyum problemi yaşayan genç; içindeki sıkıntıdan kurtulmak için kendini sokağa atar. Sokak bir anlamda onun değişiminin başlangıç noktası olur: “Sokağa çıktığında, öğle sıcağına karşın gece boyunca yağın yağmurun ıslaklığını gördün kaldırımlarda. Her taraf yıkanmış gibi pırıl pırıl ve yarı ıslaktı. Ağaçların dalları parıltıyla hafif hafif sallanıyordu. Açıldığını hissettin. Serinlik duygusu bir damla halinde içine düşüp yayıldı... Bir bulutu üflemiştin ve dağılıp gitmişti işte.” (GY, 2015: 58)

“Kolum Kısa Yol Uzun”da, açık mekânlardan biri de kasabadaki tren istasyonudur. Elindeki fotoğraftan hareketle anlattığı istasyonu tasvir eden anlatıcı, daha çok dışa dönük betimlemeler yapar. İstasyonu, kalkmaya hazırlanan treni, kendisini ve üç arkadaşını, trene yetişmek için çocuğunun elinden tutarak telaş içinde koşturan babayı, çizgi oynayan küçük kızları, bekleme salonunun duvarına yaslanan sakallı, gözlüklü yaşlı adamı ayrıntılı bir şekilde tasvir eder.

“Berî Dön Güzel De Yüzün Göreyim” adlı öyküde açık alanlardan biri parktır. Bahar ayının gelmesiyle birlikte canlanan ve yeşile bezenen park, aynı zamanda Ali Amca’nın ikinci eşi Kadillak Selda’yı uğrunda bıraktığı kadını ilk kez fark ettiği yer olur: “Meydandaki parkın içinden geçerken, önce hiç fark etmediğim bir kadının benden sakınıp öbür yana döndüğünü gördüm. Tam geçip giderken bir yanma hissettim, bir şey

düşmüş gibi gürültü oldu içimde. Elimde olmadan geri döndüm. Bir kez bakmak, o yüzü bir kez görmek istedim.” (AH, 2014: 17)

“Gömleği Yırtık Kırmızı Gül”de tek açık alan, öykü başkışisi babaanneninin hatıralarında kalan ve bir köz gibi yanağına ilk öpücüğün konduğu yer olan harman yeridir. Evlerinin önündeki bu meydana ekinler bilezik yapılıdır. Babaanne burada çalışırken o zamanlar genç bir delikanlı olan dede gelir ve burada babaanneye kaçma teklifinde bulunur. Babaanneninin elinden sımsıkı tutan dedenin ve babaanneninin ayakları kayar ve ikisi birden yuvarlanırlar. Ekinlerin içinde babaanneninin bir anlık dalgınlığından faydalanan dede, babaanneninin yanağına bir öpücük kondurur. Bir köz parçası gibi yanağa kondurulan bu öpücük, ömür boyunca babaanneninin yanağında dedeye ait bir işaret olarak kalır.

“Sen Gelmezsen Güvercinler Küser”de açık mekânlardan biri de ekmek fırının önüdür. Anlatıcı ve aynı zamanda başkışisi olan adam âşık olduğu ve şimdiki karısı olan kadını ilk kez burada görür. Anlatıcı, aşka büyük bir kutsiyet yükler. Anlatıcı, temel gıdaların başında gelen ve toplum nazarında geleneklerimize göre kutsal sayılan ekmek ile yine büyük bir önem atfettiği ve hayatında önemli bir yeri olan aşkı ekmeğin üretim yeri olan ve sembolik olarak da değerle yüklü bir mekânla, fırının önüyle, bütünleştirerek anlatır: “Seni fark ettiğimde bir ekmeği bölüyordun ellerinle fırının önünde ve aç aç bakan iki çocuğun arasında ayakta duruyordun...” (AH, 2014: 80)

3.3.5.2. Kapalı Mekânlar

Dış dünyadan çeşitli şekillerle soyutlanmış, izole edilmiş ev, oda, iş yeri, hastane odası, cezaevi, koğuş, otel gibi mekânlar kapalı (Dar/İç) mekânlar olarak bilinir. Bu mekânlar ile bu mekânlarda yaşayan insanların psikolojik halleri, davranışları, kişilik özellikleri birbiriyle uyumludur. Toplumdan kaçan, toplumla iletişim sorunu yaşayan kişiler genellikle kapalı mekânları tercih ederler çünkü kendilerini özgür hissettikleri mekânlar, kapalı mekânlardır. Birey, bu tip mekânlarda kendisiyle, kendi iç dünyasıyla yüzleşme şansı yakalar. Bazı insanlar, içe dönük bir yapıya sahiptirler. Yalnızlığı seven bu tiplerin inzivaya çekilme adına daha çok kapalı mekânları tercih ettikleri gözlenir. (Çetin, 2015: 136)

Hüseyin Su'nun öyküleri incelendiğinde genel olarak kapalı mekânların çokluğu göze çarpar. Kapalı mekân olarak özellikle evin ön plana çıkarıldığı bu öykülerde, kapalı

mekânlar daha çok huzuru, mutluluğu, birlikte olmayı temsil eder. Bir anlamda Hüseyin Su'nun öykülerindeki kapalı mekânlar; dış dünyadaki tüm olumsuzluklardan, şeytani dürtülerden korunmanın bir şekli olur. En güzel günler, sıcak ve samimi ortamlar, aile ilişkilerinin en sıcak, geleneksel yaşamın izleri hep bu mekânlarda ortaya çıkar. Bu bağlamda fiziksel anlamda dar/kapalı olan bu mekânlar, huzurun ve mutluluğun kaynağı olduklarından algısal anlamda birer geniş mekân olurlar. (Korkmaz, 2015: 83) Bununla birlikte Hüseyin Su'nun öykülerinde kapalı mekânlar her zaman huzurun, mutluluğun adresi olmaz. Kimi zaman dayanılmaz bir evliliğin mekânı, kimi zaman yoksulluğun mekânı, kimi zaman işkencenin mekânı olarak öyküde yer alır.

3.3.5.2.1. Ev

Bir ailenin ya da herhangi bir kimsenin içinde oturduğu yapı anlamına gelen ev, kurgusal metinlerde kullanılan kapalı mekânlardandır. Zamanla değişime uğrayan ve çeşitli mimarî biçimlerle günümüze kadar gelen ev, insanoğlunun dünyadaki ilk yeri, ilk mekânıdır. Mağara ya da ağaç kovuğuyla başlayan süreç günümüzde çok farklı yapılarla devam eder. Bu bağlamda ev; dünyadaki kösemiz, ilk evrenimiz olarak da tanımlanabilir. (Bachelard, 2013: 34) Doğanın yıkıcılığına, vahşi hayvanların tehlikelerine karşı ilk zamanlarda sığınma, korunma işlevi gören ev, zamanla farklı amaçlar için kullanılagelir. İnsanın kendini güvende hissettiği, huzur bulduğu bir yer olan ev; birlikte yaşamının, vakit geçirmenin ve bir anlamda güvenin mekânı olur. “Ev, düşlemeyi barındırır, düşleyeni korur ev, huzur içinde düş kurmamızı sağlar.” (Bachelard, 2013: 36) Basit bir ağaç kovuğu ya da kulübeden zamanla kökleri toprağın derinliklerine inen sağlam birer yapıya dönüşen ev, insanların huzur bulduğu mekânlara dönüşür.

Ev, sadece fiziksel bir yapıdan ibaret değildir. Ev, birbirini seven, sayan ve aralarında aynı zamanda kan bağı olan insanların bir arada olduğu sıcak mekânlardır. Böyle mekânlarda insanlar kendini, dış dünyanın tehlikelerine karşı korunmuş hissederler. Kendini güvende hisseden insanoğlu, huzur bulur. Dolayısıyla ev, sadece fiziksel anlamda insanoğlunun ihtiyacını karşılamaz aynı zamanda psikolojik anlamda kendisini mutlu, güvende hissetmesini ve huzurlu olmasını da sağlayan bir mekân rolünü üstlenir:

“Dovey, ‘evde olmak’ biçiminde ifade ettiği yaşantının mekânsal, zamansal ve sosyo-kültürel bir düzen içinde bireyin kendi yönünü bulabildiği bir var olma biçimi olarak ele alınabileceğini belirtmektedir. Ona göre ev, bizi kontrol edemeyeceğimiz dış dünyadan ayıran mekânsal bir düzenlilik olarak, mekân içinde varoluş tarzımızı belirleyen temel ilkedir. Evimizde olmak, nerde olduğumuzu gerçekten bilmektir; Bu bilginin sağladığı düzenlilik, evi herhangi bir yerden ayıran güveni ve kontrol duygusunu da sağlamaktadır.” (Dovey’den aktaran Göregenli, 2013: 127)

Hüseyin Su’nun öykülerinde ev, önemli bir mekândır. Bu öykülerde mekân olarak ev; geleneksel değerlerin yaşatıldığı, hane halkının birbirine kenetlendiği, samimi, sıcak ilişkilerin olduğu, dışarıdaki kötülöklere karşı aile bireylerini koruyan ve çoğu zaman “anne ve babanın türbedâr olduğu bir türbe” (GY, 2015: 73) şeklinde tasvir edilir:

“Evi merkez olarak oluşturduğu öykülerinde, sıcak yuvayı her zaman idealize eder, yüceltir. Her şey bu ev ve aile çevresinde oluşur, gelişir. Hatta ev bazen ‘ritüellerle dolu bir türbe’dir. Aile, insanın şekillendiği, eğitildiği, biçimlendiği, sevgi, saygı ve hoşgörünün aşılandığı yerdir. İyiyi, güzeli ve doğruyu bünyesinde barındırır. Her şeyi yaşatan ev ve ailedir. Büyükler geleneği yaşattığı için olumlu, gençler yeni temsil ettikleri için olumsuz çizilirler. Genelde aile kurumunu bozan birey olarak gençler gösterilir. Aile çizgisinden sapan, dışarıda felaketlerle karşılaşır. Dışarıda felaketleri yaşayanlar sonunda dönüp dönüp eve gelirler.” (Tosun, 2015: 45)

“Ana Üşümesi”nde kapalı mekânlardan biri evdir. Beş yetim çocuğuyla beraber yaşam mücadelesi veren dul anne, yoksulluğu iliklerine kadar hisseder. Bunun en açık kanıtı yaşadığı evdir. Çökük avurtlardaki kat kat olmuş kırışıklıklar, dişsiz, kemikleşmiş damaklar ve çatırdayan eklemler şeklinde tasvir edilen dul annenin hâli ile evin perişan hâli birbirini tamamlar niteliktedir. Dul anne, pencere yerine duvardaki oyuğa çamurla tutturulmuş küçük bir cam parçasından hayatı izler: “Sıvaları dökülmüş, duvarları yarılmış bu küçük evin üzerine kış, uzun ve soğuk gecelerde, uğultusunu daha da artırarak sanki inatla yüklenirdi. Duvardaki küçük cam parçalarına vuran kar taneleri sabaha değin ‘Kapıyı açın’ diye fısıldardı âdeta. Kapı aralığından, duvarlardaki yarıklardan, yarısı karla örtölmüş el kadar camlardan bütün yaratıklar içeriye gözetlerdi.” (AÜ, 2015: 12)

Köhne bir evin çatısı altında zorlu kış şartları ve yoksullukla mücadele ederek yaşamak zorunda kalan dul annenin umutsuzluğa düştüğü zamanlarda tek sığınağı, çocukları ve çocuklarıyla ilgili kurduğu düşlerdir. Her ne kadar evin içinde korku, yalnızlık ve yoksulluk olsa da bu durum dul anneyi düş kurmaktan alıkoymaz. Gaston

Bachelard, *Mekânın Poetikasi* adlı eserinde ifade ettiği ve daha önce de değinildiği üzere evin düşü barındırdığı, düş kuranı koruduğu ve dinginlik içinde düş kurmamızı sağladığı (Bachelard, 2013: 36) düşüncesi burada dul anne için tekrar edilmeli: “Çocuklar nasıl da uyurlardı böyle kaygısız; ayaklarını birbirlerinin üstlerine atarak, alt alta, üst üste... Kızları bir bir gelin eder, oğlanı evlendirirdi. Bu kez onların derdini düşünmeye başlar ve derken çocuklardan birinin öksürüğüyle kendine gelirdi.” (AÜ, 2015: 13) Öyküde bir diğer ev ise Ali Dayı’nın evidir. Varlıklı olan Ali Dayı’nın evinde dul annenin evinde olmayan sıcak soba vardır. Sobaya atılan tezekler sayesinde anne ellerini ısıtır ve ısıttığı elleriyle oğlu Ahmet’i sarmalar. Tezeklerin yanmasıyla sobanın yaydığı sıcaklık, dul annede huzura, güvene ve en önemlisi de umuda dönüşür.

“Tüller” de başkişi çocuk anne babasıyla birlikte, yoksul ama mutlu bir evde yaşar. Ev, ailenin yoksul olmasına rağmen huzurlu bir şekilde yaşadıkları yer olarak ön plana çıkar. Evin içinde gün doğmadan uyanan ve ibadetlerini gerçekleştirdikten sonra güne başlayan şefkat dolu bir anne baba vardır. Evin içinde yanan bir soba, sobanın üstünde kaynayan çinko bir çaydanlık bulunur. Sobanın yaydığı sıcaklık ve çaydanlıktan yayılan çay kokusu sıcak bir ortamın oluşmasına katkıda bulunur. Evin huzurlu atmosferi, eve gelen alacaklılar yüzünden tersine döner ve o huzurlu mekân, çocuk için birdenbire huzursuz bir mekâna dönüşür: “babasının hâli başını döndürmüştü. her şey dönüyordu çevresinde sanki. içerideki kurşun rengi ağır havayı duvarlar emdi, sonra kustu. daha sonra yeniden emdi. iki kez geçirdi. yutkundu. bir uğultu hâlinde geliyordu kulağına konuşulanlar.” (AÜ, 2015: 35)

“Giden Gün Ömürdendir”de mekânlardan biri de Nafiz Bey’in karısı ve kızıyla paylaştığı evdir. Dışarıdaki dünyadan boğulan, modernizm sonucu ortaya çıkan değişim rüzgârından bunalan Nafiz Bey’i rahatlatan mekân, evidir. Değişim rüzgârına kapılan kalabalıklar içinde kendini yalnız hisseden Nafiz Bey, gün içinde dükkânda çalışırken zaman zaman eşini, evini özler: “Eşinin ardından evinin özlemine sardı Nafiz Bey’in içini.” (GY, 2015: 29) Akşam ezanıyla birlikte dükkânını kapatan Nafiz Bey, camide namazını kıldıktan sonra evine gider. Bu her zaman böyle olur. Nafiz Bey’in evi değişime direnen bir son kale olarak sunulur. Nafiz Bey’in yaşadığı ev, hem içinde yaşayan insanlar hem de içindeki eşyalarla birlikte adeta geleneğin teslim alınamayan mekânı olur:

“Yer minderleri, el emeği göz nuru halıları, eşinin çeyizi halı yastıkları, evlerini dolduran temiz patiska kokusu, yaz kış kaldırmadıkları çiçek kuşaklı çini sobaları,

değiştirmemekte direndikleri dantel perdeleri, pencereleri örten asmaları... eşi, kızı ve sığındığı mutluluk serinliği ile kasabanın dışında ayrı bir dünyada yaşıyormuş gibi kendini huzurlu ve güvenli hisseden Nafiz Bey, yatsıyı da eda ettikten sonra, başını yastığa koyardı.” (GY, 2015: 30-31)

Dışarıdaki bütün kirlerden, tutkularından ve değişimden uzak bir yaşamın merkezi olan bu ev, huzurun da mekân konumundadır. Sonuç olarak ev bir korunak olur. Ev insanı, dünyadaki fırtınalardan nasıl koruyorsa, yaşamındaki fırtınalardan da öyle korur. Bu bağlamda ev hem beden hem de ruh olur. (Bachelard, 2013: 37)

“Yanağımda Dedemin Sakal İzleri”nde olayın tamamına yakını bir köy evinde geçer. Dede, babaanne, anne, baba, amca, yenge ve bir de öykünün anlatıcısı olan torundan oluşan geniş bir aileye mekân olan bu ev; samimiyetin, saygının, sıcaklığın, birbirine güçlü bağlarla bağlanmanın, geleneksel değerlerin de mekânı konumundadır. Ramazan ayının herhangi bir gününe ait gün ortasından iftara kadar geçen zaman diliminin anlatıldığı öyküde mekândan çok mekânı paylaşan insanlar arasındaki sevgi, saygı ve geleneksel olan, günümüzde çoğumuzun adını dahi bilmediği birtakım eşyalar ön plana çıkarılır. Bu küçük köy evi, içinde yaşayan insanların hayat tarzlarından kullandıkları eşyalara kadar tam anlamıyla geleneğin penceresi konumundadır: “Annem ve yengelerim iftar sofrasını hazırlayacaklar: Önce dedemin minderi her zamanki yerine konacak, arkasına yumuşak bir halı yastık dayanacak, sofraya bezi dedemin makamına göre serilecek, ortasına, bir kalbur ya da elek kasnağı, üzerine de büyük, kıyıları nakış nakış kalaylı sini konacak; Konya işi nakışlı tahta kaşıklar, kalaylı bakır taslar, perçem perçem yufka ekmek...” (GY, 2015: 40) Geçmiş temsil eden, seri bir şekilde değil de el emeği göz nuru şeklinde üretilen ve toplumsal hayatta önemli bir yeri olan bu çeşit nesnelere Jean Baudrillard, *Nesneler Sistemi* adlı eserinde marjinal nesne olarak tanımlar. “Marjinal Nesne Demek Eski Nesne Demektir” başlıklı yazısında bu tarz nesnelere hakkında şunları ifade eder: “Belli bir nesne kategorisi, yani barok, folklorik, egzotik, tuhaf, eski nesnelere çözümlediğimiz sistemin dışında kalmış gibidir. Bunlar, her bir unsuru belli bir işlevi yerine getirmek zorunda olan bir düzene kafa tutan ve tanımlık etme, anı, özlem, hayal kurma gibi farklı taleplere yanıt veren bir düzene ait nesnelere. Bu nesnelere sayesinde geleneksel ve simgesel düzen bir hayatta kalma mücadelesi verir gibidir.” (Baudrillard, 2010: 91) Bu bağlamda iftar için hazırlanan sofrada kullanılan nesnelere, bir anlamda geleneksel ve simgesel düzene duyulan özlem olarak okunabilir.

“İbrişimden Yürek Bağları”nda öykü başkişisi genç, annesiyle birlikte yaşar. Annesiyle sağlıklı bir iletişimi olmayan genç için ev ve özelde de odası dayanılmaz bir yerdir. Küçük bir odada yaşayan gencin ruh hâli ile odanın bunaltıcı, daraltıcı küçüklüğü arasında bir paralellik vardır. İçindeki sıkıntıyı dindirmek için küçücük odanın içinde sürekli yer değiştiren gence odanın hiçbir köşesi iyi gelmez: “Yaşanan köşe, birçok bakımdan yaşamı reddeder, yaşamı kısıtlar, yaşamı saklar. Köşe bu durumda, Evrenin olumsuzlanmasıdır. Köşede kendi kendimizle konuşamayız. Köşede geçirdiğimiz saatleri anımsadığımızda, anımsadığımız şey sessizliktir, düşüncelerin sessizliğidir.” (Bachelard, 2013: 171-172) Odanın içinde dört dönen ve kendisiyle cedelleşen öykü başkişisi genç, çareyi sokaklarda bulur ve sokağa çıkar. Ancak annesine göre huzurun mekânı sokaklar değil evdir. Mekân olarak ilk önce yaşadığı ev ile etkileşime giren çocuk büyüdükçe sosyal çevresi genişler ve mekânsal çeşitlilikler de buna paralel olarak artış gösterir. Çocuk daha küçükken dar mekân ve tanıdık yüzlerle etkileşim halindeyken büyüdükçe geniş mekânları tanır ve bu mekânlardaki yabancı yüzlerle de etkileşime geçer. Bu şekilde ev, iç mekân; evin dışındaki mekânlar da dış mekân; evdekiler tanıdık, evin dışındakiler de yabancı olarak görülür. Bu şekilde yapılan bir karşılaştırma sonucunda ev duygusu, güveni; dış dünya ise tehlikeyi sembolize eder. (Fried’den aktaran Göregenli, 2012: 119) “Geç kalma, bu şehrin şeytanı çoğaldı, yerler mühürlenmeden evimize dön oğlum” (GY, 2015: 58) sözleriyle anne, çocuğunu dışardaki tehlikeli durumlara karşı uyarır ve evin koruyuculuğunu ön plana çıkarır.

“Suya Vuran Kırılğan Sûret”te ev öykünün geçtiği tek mekândır. Mutlu bir aile tablosunun çizildiği bu ev, annenin gözünde kutsallığı olan bir mekândır. “Annemin gözünde bir türbe idi evimiz. Babamla annem de bu türbenin türbedârıydılar.” (GY, 2015: 73) Anne-baba mekânı anlamlaştıran ve huzurlu hale getirendir. Anlatıcı konumunda olan öykü başkişisi genç kıza göre evin korunaklı bir mekân olmasında anne-babasının rolü büyüktür. “Annemin evimizin içindeki okkalı varlığı, gözlerindeki güvenli ışık, babamın da emin ve kuruntusuz bir şekilde bu resme herhangi bir yerinden girişi sarsılmaz bir korunak olarak görülüyordu bana.” (GY, 2015: 69) Ergenlik döneminde olan genç kız için ev, zaman zaman daralan bir mekân hâline gelir. Genç kız, kimi zaman eve sığamadığını, bu mekânın ona yeterli olmadığını düşünür. Özgürlüğünün kısıtlandığını düşünen genç kız, bazen anne- babasının varlığından bile

rahatsızlık duyar. Bütün bunlar, genç kızın yaşadığı psikolojik döneminin mekâna yüklediği anlamlarla ilişkili olduğu söylenebilir:

“Bir kapının açılıp örtülüşü, bir perdenin çekilişi, yayları fırlamış eski koltuklardan birinin üzerine annemin ya da babamın oturup kalkışı, yemek yerken, çay içerkenki davranışları, dişlerinin sürtünüşü, ağızlarının şapırtısı, telefon veya kapı ziline sesi, sinirlerimi alt üst etmeye yeterdi. Ağlayacak hâle gelirdim. Evimize birkaç arkadaşım gelecek olsa, benim için ev daldıkça daralırdı. Arkadaşlarım gelir gelmez babamın dışarı çıktığı, annemin de arada bir görünüp bir şeyler istiyor musunuz, diye bakıp çekildiği hâlde, hepimiz bir ânda ve kucak kucağa oturuyormuşuz gibi bir duyguya kapılırdım.” (GY, 2015: 74-75)

Öykünün başında mekân olarak iç çatışmalara, sıkıntılara ve ergenlik döneminin buhranlı dönemine ev sahipliği yapan genç kızın oturduğu ev, öykünün sonunda anne-babanın hoşgörüsü, sabrı ve şefkati sayesinde huzurlu ve güvenli bir yer hâline gelir. Ergenlik dönemini anne-babasının yardımıyla sorunsuz bir şekilde atlatan genç kız “bu türbenin havasını bozmayacaktım” (GY, 2015: 76) sözleriyle bu huzurlu ortama katkıda bulunacağı noktasında kendine söz verir.

“Yüzündeki Deniz Duruluğu”nda, mekânlardan biri de evdir. Anlatıcı konumunda olan anne ilk başlarda kocası ve kızıyla birlikte yaşar. Kocası ölen anne daha sonra kızıyla yaşamaya devam eder. Kız annesinin rızasını almadan işe başlar ve annesinin istemediği bir evlilik yapıp evden ayrılır. Evde kırık bir kalple tek başına kalan anne, kızının hatıralarına dokunmadan yaşamaya başlar. Ara ara kızının odasına girer, odasını temizler ve tekrar kilitleyip odadan çıkar. Bir gün kızın pişman olup eve dönmesiyle evdeki o karamsar tablo dağılır ve eve bir hareket, bir heyecan gelir.

“Geride Kaldı Gönlün”de, olayların tamamı mekân olarak evde geçer. Yanlış bir evlilik yaptıklarını düşünen, bundan dolayı hem kadının hem de erkeğin kendi sınırlarına çekildiği bu evin ortamı gerilimlidir. Katı bir sessizliğin egemen olduğu evde karı-koca kendi iç muhasebesini yapar. Her iki taraf konuşmaktan ziyade susmayı tercih eder: “Her günkü gibi herkes kendi dünyasına çekilmiş, birbirlerine kapılarını, pencerelerini kapatmış, perdelerini sıkı sıkı çekmiş, karı koca karşılıklı iki divana bağdaş kurup oturmuşlardı; birbirlerinin davranışlarını, düşüncelerini, doğrularını daha çok da yanlışlarını bir bir ayıklayıp ilk elde ileri sürmek için biriktiriyorlardı.” (GY, 2015: 95) Ev, bu öyküde mutlu zamanların yaşandığı bir mekandan çok gerilimin en üst düzeyde olduğu bir mekân olarak ön plana çıkar. Bu mekanı paylaşan karı-koca için de ev, adeta bir labirente dönüşür. Mutsuz bir evlilik yapan karı-kocanın yaşadıkları

psikolojik süreç mekanı çekilmez hale getirir. En ufak bir tıkırtının bile duyulduğu bu ev karanlık ve sessizdir.

“Kolum Kısa Yol Uzun”da adlı öykü kasabadaki bir tren istasyonunda başlar ve öykü başkişisinin evinde son bulur. Öyküde mekân olarak ev, kasaba halkıyla bütünleşemeyen, düşünsel anlamda onlarla uyuşmayan adamın sığındığı, orada kendini bulduğu bir mekâna dönüşür: “Evinin kapısında idi. Anahtarı arkadan kilide yerleştirip kapıyı kapattı, perdeleri çekti. Artık dünyası yerli yerindeydi.” (GY, 2015: 111)

“Berî Dön Güzel de Yüzün Göreyim”de Ali Amca’nın yaşadığı ev, şehrin kenar mahallesinde yer alan bir evdir. İki dirhem bir çekirdek giyinen, ütüsüz bir şekilde asla dışarı çıkamayan yani jilet gibi olan Ali Amca’nın yaşadığı ev, fiziksel açıdan onun kişiliğiyle taban tabana zıttır. Ancak hayata bakış açısıyla uyum içindedir. Dünya malına önem vermeyen, hayata dair hiçbir şey biriktirmeyen, *bir çir çekirdeği bile yapıştırmayan* (AH, 2014: 29) Ali Amca için evin gösterişli olup olmamasının da pek bir ehemmiyeti olmaz. Ali Amca’nın evi ile kendisinin fizikî durumu arasındaki karşıtlığı anlatıcı şu sözlerle ortaya koyar:

“Şehrin en eski ailelerinin bile yeni yerleşim bölgelerine taşınarak terk ettiği metruk, dar sokaklarından zor geçebilen, çarşının arkasında kalan iç mahallede otururdu. Bakımsız yüksek duvarların arkasında, sessizliğiyle görüntüsü bire bir örtüşen iki katlı ahşap evini, Ali amcanın iki dirhem bir çekirdek giyinişi ve yürürken âdeta tek tek basışı, ütüsü her zaman bir jilet kadar keskin olan pantolonun paçalarının ayakkabısının üzerine âhenkle yıkılışı... ile birlikte düşünmek zor olurdu.” (AH, 2014: 14)

“Yiğidim Ya Ona Gücüm Yetmiyor”da öykü başkişisi Hasan, öğrenci evinde kalır. Öyküdeki olayların bir kısmı bu mekânda geçer. Evin çok fazla ön plana çıkarılmadığı öyküde, öğrenci evinin dağınıklığı Hasan’ın annesinin zaman zaman gelişleriyle bir düzen, tertip kazanır. Ev elden geçirilir.

“Sen Gelmezsen Güvercinler Küser” de mekânlardan biri de evdir. Anlatıcı öykü kişisi adam bir hastane odasında yatar. Karısı, her gün hastaneye gelir, kocasının tüm eksikliklerini giderir, kocasının bulunduğu odayı, evdeki huzurla dolduran kadın evine döner. Evin fiziksel tasviri yapılmaz. Karısına tutku derecesinde âşık olan adam, karısı gittikten sonra yalnızlığı iliklerine kadar hisseder, karısını evde düşler: “Eve vardığında, kendini yorgunluğun ruhsal ağırlığına kaptırmadan salon, oda, mutfak, demeden bir bir dolaşıp, sanki ardında ben de işten gelecekmişim gibi neyi nerede ve nasıl bulmak istiyorsam öyle düşünerek dipten köşeye, eve çekidüzen verişin...” (AH, 2014: 75)

“Dünyaevinde Ağz Dalası”nda olay, apartmanın önünde başlar ve evin içinde devam eder. Bu ev, aralarında şiddetli geçimsizlik bulunan karı-kocanın paylaştığı bir evidir. Eve egemen olan hava sessizlik ve gerilimdir. Karısıyla bir türlü diyalog kuramayan adamın içinde bulunduğu psikolojik durum evin her köşesine yansır. Bundan dolayı evin hiçbir yeri huzurlu değildir. “İkimiz de en dayanılmaz çığlıklarla susuyoruz.” (İçkanama, 2018: 58) diyen adam, bir anlamda evin içindeki genel atmosfer hakkında da bilgi verir. Adamın iç huzursuzluğu arttıkça mekân gittikçe daralır ve adam nefes alamayacak duruma gelir. Boğulduğunu hisseden adam yutkunur. Nefes almak için evin balkonuna çıkar. Karşında duran uzayıp giden şehre bakar. Dışardaki uğultuyu beyninde hisseder. Bütün bu ağır yüklerle yaşadığını düşünür. Evin içi ve dışı adama dar gelir.

Huzurun kaynağı olan, sıcaklığın, samimiyetin ve birbirine güvenin mekânı olan ev, bu öyküde farklı işleve sahip bir mekân olarak karşımıza çıkar. Birbirini anlamayan, herkesin hayata kendi penceresinden baktığı karı-kocanın yaşadığı yer olan bu evin hiçbir yeri huzurlu değildir. Ne odalar ne mutfak ne de salon... Evin içindeki bütün bu yerler, karısıyla bir türlü iletişim kuramayan, sürekli gergin, sürekli içine kapanan adam için dayanılması zor birer mekân haline gelir.

“Gülümse Hayat, Gülümse!”de mekânlardan biri de öykü başkişisinin arkadaşı olan fakir adamın evidir. Yıllar sonra arkadaşı ile bir otogarda karşılaşan adam, yoksul arkadaşının daveti üzerine onun evine gider. Eve geldiğinde adamı ağır açılan bir kapının gıcirtısı ve genzi yakan ekşi bir rutubet kokusu (İçkanama, 2018: 93) karşılar. Bu karşılaşma, evin içi hakkında ipucu verir. Adamın yoksulluğu, eve, evin içindeki eşyalara sinmiş durumdadır. Öykü başkişisi adamın gözünden evin yoksul adamlarla bütünleşen hâli tasvir edilir:

“Salona geçtik. Neredeyse hiç eşya yoktu salonda. Kırık dökük iki kanepeden birine ben oturdum, karşımdakine de kızlarıyla birlikte o oturdu. Hikâyesini merak etmeme ne gerek vardı? Salonun kapısıyla salona açılan iki odanın kapılarının camları kırılmıştı ve cam parçaları hâlâ üzerindeydi. Duvardaki saat, sanki zamanı toplayıp vakitle ilgisiz bir rakamın üzerinde dondurmuştu. Ayakları kırık, duvarlara dayalı sehpa ve sandalyelerle sağa sola öylesine atılmış birkaç elbise, salonun hüznünü ağırlaştırıyordu. Asıl rengini yitirmiş duvarların görüntüsüyle birlikte insanda evden çok sığınma yeri gibi kullanıldığına dair bir izlenim uyandırıyor.” (İçkanama, 2018: 94)

Mekân olarak ev, Hüseyin Su’nun öykülerinde genel olarak huzurun, birlikte güvende olmanın, mutlu zamanların mekânı olur. Özellikle taşrada bulunan ve geleneğin hakim olduğu bu evlerde, aile bireyleri arasındaki ilişki ve samimiyet

canlıdır. Güven esasına dayalıdır. Her türlü zorluğa rağmen aile içinde anne-baba huzurun ve mutluluğun teminatıdır. Bu evler, içinde barındırdığı eşyalar bakımından da değişime karşı korunan birer kale görünümündedir. Ev, her ne kadar huzurun ve mutluluğun adresi olarak çoğu öyküde ön plana çıksa da bazı öykülerde de huzursuzluğun mekânı olur. Böyle zamanlarda ev, labirentleşen bir mekân hâlini alır. Bireyin ruhsal problemlerinin olduğu, kendisiyle ya da ailenin diğer üyeleriyle çatışmaya girdiği dönemlerde ev kaos dolu bir mekâna dönüşür. Bu öykülerde gelgit içinde olan bireyler, mutsuz bir evliliğin kıyısında yaşayan karı kocalar için bu ev, dayanılmaz bir mekân haline gelir.

3.3.5.2.2. Oda

Evin bölümlerinden biri olan oda, kimi zaman sosyal, kimi zaman mahrem, kimi zaman da kişisel bir alan olarak kullanılır. Evin diğer bölümlerinin aksine oda, bir mekânın ötesinde bireyin kendini bulduğu, ona kendinden bir şeyler kattığı ya da daha genel bir ifadeyle onu kendine göre yeniden yorumladığı yer olarak ön plana çıkar. Oda, insanlar için genel olarak bir kaçış mekânıdır. Bireyin dışarıdaki dünyadan kaçıp kendisiyle baş başa kaldığı mekânların başında odalar gelir. Birey kendisini bu tip mekânlarda özgür hisseder ve en doğal davranışlarını yine böyle mekânlarda sergiler.

Bununla birlikte mekân olarak oda, sadece duvarla evin diğer bölümlerinden ayrılan bir mekân değildir. Oda, sahip olunan bireyin kimliğini, hayat tarzını da yansıtan bir ayna konumundadır. Bir odanın düzeninden tutun da içinde bulunan nesnelere kadar her şey, odayı kullanan kişinin kimliği hakkında ipuçlar verir. Odanın içselliğinin bizim içselliğimiz olduğunu belirten Gaston Bachelard'a göre oda tüm derinliğiyle bizim odamızdır, oda bizim içimizdedir. (Bachelard, 2013: 270)

“Damarlarda Kan Gibi”de olay, öykü başkışisi gencin odasında başlar. Genç, düşünceli bir şekilde odanın ortasında dört döner. Gencin içinde bulunduğu halet-i ruhiyeye paralel bir şekilde oda, gittikçe daralan bir hâl alır ve idealist gencin huzursuzluğunu artırır. Kafasındaki düşüncelerden kurtulamayan genç, çözümü kendini sokaklara atmakta görür. Bir anlamda özgürlüğün, kendine kaçışın, huzurun mekânı olan ev ve özelde de oda, genç adam için bir hapisaneden, bir labirentten farksızdır. Adeta bir cenk alanına dönen kafasında binbir türlü düşünceyle boğuşan genç, bir tutsağın ruhsal durumunu yaşıyor gibidir: “Dönüp duruyordu onca zamandır odasında.

‘Çıkıp dolaşmalıyım, yorulmalıyım, boşalmalıyım. Sokakları dolduran o kalabalığın arasında koşarcasına geçerek, bu zihinsel yorgunluğu atmalıyım, yürek sisini dağıtmalıyım...’ diye, ancak kendi duyabileceği bir sesle söyleniyordu.” (AÜ, 2015: 111)

“Gülşefdeli Yemeni”de öykü başkışisi Halakız’ın odası, anlatıcı tarafından ayrıntılı bir şekilde tasvir edilir. Odanın içindeki eşyalar ve bu eşyaların niteliği Halakız’ın düşünce dünyası, hayata bakış açısı hakkında okuyucuya bilgi verir. Halakız’ın maddî dünyaya önem vermemesi, kendini tamamen manevîyata adanması ile bu doğrultuda odasını dizayn etmesi arasında mutlak surette bir ilişki vardır. “Kısa öyküde dış çevre, öykünün yaşandığı mekân, bu mekânı tamamlayan nesnelere yüklendikleri anlamlar da ilginç bir yorumlama alanıdır ki çoğu asıl anlama, sorunsala gönderir bu yorumlama alanları. Daha çok da kişilere...” (Gümüş, 2012a: 30) Bu bağlamda klasik metinlerde olayın geçtiği yer olan mekân, zamanla kahramanların ruh hâllerini açıklamada, onların düşünce dünyalarının ortaya çıkarılmasında önemli bir işlev yüklenir (Tosun, 2014: 259) Halakız’ın odası sadece birkaç eşyanın bulunduğu bir odanın ötesinde az şeylerle yetinmeyi bilen, çok kalabalık yaşamayan ve manevîyatı önceleyen bir insanın kimliğini yansıtır. Halakız’ın müteddeyin kimliğini odanın atmosferinden, düzeninden ve içindeki eşyalardan sezme mümkündür:

“Halamın odası benim için evimizin en temiz, en huzurlu köşesiydi. Yatağını ne zaman açar, ne zaman toplar farkına bile varmazdık. Giysilerinden hiçbirini sağda solda bırakmazdı. Odasında yok denecek kadar az eşyası vardı. Hiç giysi dolabı da kullanmadı halam. Giysilerini duvardaki askıya asar, üzerine de bir örtü çekerdi. Diğer eşyalar ise odasının iki yanında karşılıklı duran iki kanepenin altında olurdu. Seccadesi, sağ köşesi kıvrılmış olarak sürekli serili dururdu köşede. Tespihi bir çatal iğneyle seccadesinin kıyısına takılı olurdu hep. Burcu burcu kokardı bu oda her zaman. Kapının ardındaki sandığı bizim için mucizeler dükkânıydı.” (GY, 2015:12)

Anlatıcının dikkat çektiği ve Halakız için de önemli bir eşya vardır ki o da sandıktır. Sandık, bir anlamda içindeki eşyalarla beraber Halakız’ın geçmişi, belleği konumundadır. “Nesneler işlev’lerinin dolaysız gerçekliği nedeniyle ve sanat’tan söz edilir edilmez, ilk işlevlerini aşarak, kendilerine belirtilenden başka bir işlev de üstlenirler.” (Michel Butor’dan aktaran Gümüş, 2012a: 31) Burada sandık, eşyaların kilitli tutulduğu, saklandığı bir nesne olmaktan çok geleneğin bir mirasçısı, taşıyıcısı olarak öyküde kullanılır. Geleneksel değerlere ait ve çoğumuzun unuttuğu, adını bile bilmediği birtakım eşyalar bu sandıkta muhafaza edilir: “Mahfazanın içinde unutulmaz şeyler vardır, bizim için unutulmaz şeyler, ama bunlar, hazinelerimizi sunacağımız

kişiler için de unutulmaz şeylerdir. Geçmiş, şimdiki zaman ve bir gelecek yoğunlaşır orada. İşte bu nedenle, mahfazada hatırlanmaz olanın (immémorial) hafızasıdır (mémorie)” (Bachelard, 2013: 116) Halakız’ın sandığındaki eşyalar da hem kendisi için hem de vereceği kişiler için değerlidir. Askerde ince hastalıktan ölen nişanlısı için aldığı ama nişanlısına nasip olmadığından yeğenine vermek için yıllarca sakladığı gülşefdeli yemeni, örtüler, işlengiler, oyalar, pullu tülbentler, Halakız’ın nişanlısının fotoğrafı, taşlı yüzüğü, kehribar tesbihi... Bütün bunlar, modern hayatın çekip aldığı ve geleneğin ürünü olan nesnelere. Bir anlamda toplumun hafızasıdır.

“Yiğidim Ya Ona Gücüm Yetmiyor”da öykü başkışisi Hasan’ın odası, öykü kişilerinden ve aynı zamanda anlatıcı konumunda olan arkadaşı tarafından aktarılır. Hasan’ın hâliyle odası arasında ilişki kuran anlatıcı odayı şu sözlerle tasvir eder:

“Hâliyle evinin durumu ne denli uyuşuyordu. Onun orada kendi içine bakışından yararlanarak odaya göz gezdirdim. Ne düzenliydi eşyalar, ne de öğrenci evi dağınıklığı vardı odada. Tıkış tıkış bir kitaplık, küçük bir masa, masanın altına sürülmüş iki sandalye, iki koltuk, bir kanepa, orta yerde tüyleri dökülmüş bir halı, kapının altında iki tarafa da uzanan el örgüsü yolluk, duvardaki köpük panoya toplu iğnelerle tutuşturduğu kardeşlerinin, annesiyle babasının, yeğenlerinin ve kendisinin lise yıllarına ait fotoğrafları... Bir de kitaplığın en üst rafında kitaplara yaslı duran, hafifçe kıvrılmış otuz yaşlarında gösteren ve gülümseyen bir kadın fotoğrafı.” (AH, 2014: 36-37)

“Sen Gelmezsen Güvercinler Küser”de anlatıcı öykü kişinin kaldığı hastane odası mekânlardan biridir. Karısına tutkuyla âşık olan anlatıcı, hastane odasında farklı ruh hâllerini aynı anda yaşar. Karısı geldiği zaman hem içi hem de odası huzurla dolan genç adam, karısı gittiğinde ise kendisiyle baş başa kalır, odaya bir hüzün ve yalnızlık çöker. Odanın iklimi, adamın ruh hâline göre ve karısının orada bulunup bulunmadığı zamanlara göre değişir:

“Odaya girildiğinde çiçeklerin kokusuyla sağa sola bol bol döktüğün, karyolanın başucu ve ayakucu demirlerini, kapı kollarını, dolap kapaklarının düğmelerini ve telefonun almacını her gün gitmeden ovduğun limon kolonyasının kokusunun, ilaç kokusunu bastırmasını düşüneceksin inceden inceye. Kendi terimin kokusundan tiksiniyorum için, burcu burcu sabun kokan çamaşırlarımı hemen her gün, hatta günde birkaç kez değiştirebileceğim kadar ve kat kat dizeceksin dolaba. Küçük el radyosunu da pencerenin önüne güneş görmeyecek şekilde (çünkü pilleri eriyebilir) koyacaksın. İğnelerin yakıcı acısını, hapların ve şurupların dil ve yüz buruşturan, boğaz yakan tatlarını hemşirelerin hırçın, huysuz, huzursuz, bıkmın ve kavgaya hazır yüzleri ile doktorların ilgisiz, duyarsız ve denekçi tavırlarını unutturup... Sonra da gideceksin. Ama çekip gitmeyeceksin. Senin gidişinin acısı, etkisi zaman içinde soğudukça kendini belli eden bir kırık acısı gibi durdukça dağılacak içimde.” (AH, 2014: 73-74)

Mekânların değişimi kişilerin ruh halleriyle, o anki duygularıyla ve mekânda bulunan insanın özellikleriyle paralellik arz eder. Örneğin dört duvardan ibaret olan oda,

kimileri için özgürlüğün başladığı yer iken kimileri içinse yalnızlığın en şiddetli bir şekilde hissedildiği yere dönüşür.

3.3.5.2.3. Vasıtalar

“Alnımı Uzatıyordum Rüzgârın Dudaklarına”da, öykü başkişisi anlatıcı, öykünün başında amcasıyla birlikte bir otomobilin içinde sahnelenir. Genç, ölüm döşeğinde olan babasına karşı son vazifesini yerine getirmek için amcasıyla birlikte yola çıkar. Otomobilin içindeki atmosfer öykü kişilerinin ruh hâlleriyle paralellik arz eder. Onların içinde bulunduğu psikolojik durum ile gecenin karanlığı ve soğuğu birleşir: “Katı bir sessizlik vardı içeride. Derin, karanlık, soğuk bir çukurdu gece, ürpertiyle sarktığımız. Üst üste sigara içiyordu amcam. Yola çıkışımızdan beri hiç kesmemişti sigaranın arkasını. Yenisini yaktıktan sonra atıyordu, ateşi parmaklarını yakan izmariti. Dalgın ve düşünceliydi. Saatlerdir yoldaydık ve hiç konuşmuyorduk.” (AÜ, 2015: 23)

“Rahvan”da mekânlardan biri de aracın içidir. Aracın niteliği hakkında herhangi bir açıklamanın yapılmadığı öyküde, öykü kişileri aracın içinde yolculuk yaparken sahnelenir. *Kelepçenin soğukluğunu hissetti* (AÜ, 2015: 82) ifadesinden bu aracın bir cezaevi aracı olduğunu söylenebilir. Toplumla uzlaşmayan, toplumu değiştirmek adına yola çıkan bir grup arkadaşın öyküsü olan “Rahvan”da öykü kişilerinin içinde buldukları psikolojik durum ile aracın atmosferi arasında bir paralellik söz konusu. Her tarafının demir olduğu bu araçta, öykü kişileri pas ve soğuk içinde ilerlerler:

“Arkadaşı çömeldiği yerde bir acının tutanağını okuyor, kendisi de ayaklarını doladığı demirleri bacaklarında da hissederek bir şeyler karıştırıyordu. Aynı duygu yükselişinin taşkınlığıyla yerlerinden doğruldular.

Ellerimize demirler yapıştı her yerde
Soğuk, kurtulamadığımız acılı pas kokuları
alnımızı dayayacak yer bulamadık
ellerimiz uzayıp giden boşlukta
çekip çekip yoluyoruz
saçlarını karanlığın” (AÜ, 2015: 81)

“Beri Dön Güzel De Yüzün Göreyim”de geçen Kadillak marka araba bir mekandan çok metaforik bir unsur olarak kullanılır. Öykü kişilerinden olan Selda evlendiği gün Ali Amca tarafından Kadillak marka arabayla mahalleye getirilir. O günden sonra Selda Yenge, Kadillak Selda olarak anılır. Kimileri de Selda’nın görünümünden ve güzelliğinden dolayı onun böyle bir adla anıldığını söyler.

“İçimden Yüzlerine Karşı”da mekânlardan biri de otobüsün içidir. Hiç istemediği halde, sabah işine gitmek için otobüse binen öykü kişisi genç adamın yolculuk boyunca yaşadığı huzursuzluğun ele alındığı öyküde, otobüsün içi öykü adamın bakış açısıyla okura sunulur. Toplumla uzlaşmayan, kaba kalabalıklar diye tanımladığı bu insanların arasına karışmaktan çekinen, dayatılan hayatın dışında kalmaya çalışan adama göre otobüsün içi çağın değiştirdiği, dönüştürdüğü, kendi köklerinden kopararak yeni bir şekil verdiği insanlarla doludur. Modern bireyin bir eleştirisi yapılır:

“Kafasını çevirmeden, çevresindeki birkaç kişinin yüzlerini inceledi. Bu sönük gözler, hiçbir duygu yansıtmayan yüzler, kendilerini otobüsün sallayışına bırakmış bu insanlar ne düşünebilirdi ki? Herkes dünün ve gecenin yorgunluğuna, gamsızca uyumanın huysuzlanıp uyuyamamanın, kadın erkek, çoluk çocuk, konu komşu hırlaşmanın, borç harç, alacak verecek, hesap kitap, uzun kısa binbir türlü malihüyanın yorgunluğunu da eklemiş ve bütün bunlara bir de bugünün yorgunluğunu ekleyecekti. Kendisi de bütün bunları umursamamakla yoruluyordu ya, varsın olsun...” (İçkanama, 2018: 26)

Öykü başkışisi adamın bindiği otobüs, dâhil olmak istemediği düzendir. Otobüsün içinde bulunan ve dâhil olmak istemediği topluluk, varoluş sebeplerini unutarak birer modern köle haline gelen insanlardan oluşan bir topluluktur. Bu öyküde ‘otobüs’, anahtar bir imge olarak kullanılır. Kaba, kalabalık, kirli, muhteris, saldırgan dünyayı simgeler (Karaca, 2018: 84-85) sözleriyle öyküde yer alan otobüsün metafor yönüne dikkat çekilir.

3.3.5.2.4. Kutsal Mekânlar

Hüseyin Su’nun öykülerinde geçen kutsal mekânlar sadece camilerdir. Öykü kişilerinin ibadetlerini yerine getirmek için kullandıkları bu mekânlar, namaz dışında zaman zaman farklı faaliyetler için kullanılmak üzere öyküde yer alır. Öykülerin genelinde Cami isim olarak geçer, mekânın atmosferi ve ayrıntıları hakkında bilgi verilmez. Bir anlamda mekân, fon olarak kullanılır.

“Ütü yanığı Günler”de öykü başkışisi ve anlatıcı olan çocuğun babası, her sabah gün doğmadan evden çıkar, camiye gider, ibadetini yerine getirdikten sonra kahvede arkadaşlarıyla çay içip sıcacık ekmeğiyle evine döner.

“Giden Gün Ömürdendir”de Nafiz Bey’in hayatı ev-işyeri ve Cami-i Kebir arasında geçer. Akşam ezanıyla birlikte dükkânını kapatan Nafiz Bey, Cami-i Kebir’de akşam namazını kıldıktan sonra evine gider. Bütün hayatı boyunca bu ilkeli davranışını

devam ettirir. Her sabah, sabah ezanıyla birlikte Cami-i Kebir'e gider ve namazını kılıp evine döner. Nafiz Bey, yine böyle bir günde sabah namazını kılmak için Cami-i Kebir'e gider ve namazını bitirdikten sonra, duaya durduğu esnada son nefesini verir: "...Secdeye vardığında başını kaldıramayacağını sandı. Baş ağırlaşmış, alnı yapışmıştı âdeta halıya. Yanındakilere yaslanarak tamamladı namazını. Okunanları, uzaklardan gelen seslere kulak vermişçesine dinledi. Yerinden kalktı, gerilerde bir direği siper edinip oturdu. Dua için açtığı elleri dizlerinin üzerine düştü. Yıkılmamak için kafasını mermer direğe dayadı ve öylece kaldı." (GY, 2015: 32)

"Berî Dön Güzel De Yüzün Göreyim"de cami ve avlusu öykü mekânlarındandır. Olayın geçtiği mahallede, kahvehanede çay içenler ezan vaktiyle birlikte hemen bitişikteki camiye giderler namazlarını kılarlar. Gençliğinde hovarda olan öykü başkışisi Ali Amca da zamanla durulur ve camideki cemaate dâhil olur.

3.3.5.2.5. İş Yerleri

Hüseyin Su'nun öykülerinde iş yerleri olayların geçtiği mekânlardandır. Bu mekânların en önemli özelliği geleneği temsil eden mekânlar olmalarıdır. Değişimin karşısında dimdik ayakta duran bu iş yerleri adeta sahipleriyle özdeşleşen mekânlardır.

"Ütü Yanığı Günler"de öykü başkışisi çocuk, Muhlis Usta'nın terzihanesinde çırak olarak işe başlar. Muhlis Usta hem insan hem de esnaf olarak son derece dürüst ve ahlaklı biridir. İşinde zerre kadar hile olmayan Muhlis Usta, çırak olarak işe başladığı bu terzihanede çalışkanlığıyla ustasının gözüne girer ve ustasının kızıyla da evlenir. Ustası işi bırakıp kendi köşesine çekildikten sonra Muhlis Usta terzihanenin başına geçer ve dokusuna hiç dokunmadan uzun yıllar burayı çalıştırır: "Tabanındaki döşemelerin tahtası aşınmış, duvarların yarıkları alçıyla doldurulmuş, tavanı bel vermiş, eşin dostun ve müşterilerin oturduğu sediri el dokuması halılarla kaplı bu dükkânda, ustasının kurduğu hiçbir düzene dokunmadan uzun yıllar çalışmış Muhlis Usta." (AÜ, 2015: 66)

"Giden Gün Ömürdendir"de Nafiz Bey'in manifatura dükkânı da tıpkı Nafiz Bey gibi değişime direnir. Uzun Çarşı'da daha fazla kazanma hırsı ile eski dükkânlar bir bir yıktırılırken Nafiz Bey, bunların dışında kalır. Ne dükkânın içindeki düzen ne de dükkânın dışı hiç değişmez. Bir anlamda dükkân, Nafiz Bey'in bir yansıması, kimliği, kişiliği haline gelen bir mekân olarak ön plana çıkar:

“Dükkânın iç düzeni yıllardır hiç değişmemiştir. Yeni gelen kumaş tomarlarını, mutlaka öncelerden boşalan yere koyardı. Dükkânı her gün aynı saatte açar ve aynı saatte kapatırdı. Her sabah sular, süpürür, süpürgeyle bakır ibriği çocukluğundan beri babasından gördüğü yere koyardı. Yıllardır biriken dağınıklık, âdeta bir düzen oluşturmuştu dükkânda. Bu dağınık düzen içinde her şeyi yerli yerinde görür, neyi nerede bulacağını çok iyi bilirdi. Duvarlara dayanmış, köşelere, raflara yığılmış eşyalar ve kumaş tomarları buldukları yerlerden kaldırıldığında âdeta resimleri kalırdı oralarda.” (GY, 2015: 25-26)

Öykülerde mekân olarak iş yerleri geçmişte var olan kurulu düzenin birer yansımasıdır. Bu bağlamda bu iş yerleri bir fon olmaktan ziyade, yazarın düşüncesine hizmet eden, öykü başkışilerinin kişilikleriyle, dünya görüşleriyle özdeşleşen birer mekân olurlar.

3.3.5.2.6. Diğer Kapalı Mekânlar

Hüseyin Su'nun öykülerinde kullanılan diğer kapalı mekânlar; cezaevi, kafes, depo ve tabuttur.

“Yemen Treni Gözlerinden”, hapisnede geçer. Kendilerine herhangi bir açıklama yapılmadan gözaltına alınan ve suçları noktasında hiçbir fikre sahip olmayan öykü başkışisi ve arkadaşının gözaltı süresi boyunca yaşadıkları işkence, baskı, kötü muamele, onur kırıcı davranışlar ve bütün bunların psikolojilerinde yarattığı derin sarsıntının anlatıldığı öyküde, başkışı ve arkadaşını, öykünün hemen başında, karakol veya cezaevi olarak tahmin edilen bir mekânın içinde yer alan kafesin içinde sahnelenir. Hapishaneler, labirent mekânlar olarak adlandırılır ve bu tip mekânlar bireyde çaresizlik, içe kapanma, yalnızlık ve korku gibi duyguların ortaya çıkmasına neden olmaktadır:

“Labirent izlekli anlatılarda mekân, yalıtık ve tek boyutludur; karakter, zaman, mekân ve onu çevreleyen bütün elemanlarla hatta kendisiyle kavgalıdır. Böyle durumlarda mekân, insanı ezmek için üzerine yürüyen karşı güçlerin simgesel bir göstergesidir. Mekânın darlığı, fiziksel anlamda küçüklüğünden değil, karakterin imkânsızlığından ve kendini orada sıkıştırılmış duyumsamasından kaynaklanır.” (Korkmaz ve Şahin, 2017: 14)

Tek boyutlu, yalıtık ve labirent özellikleriyle öyküde yer alan hapishane *nefret verici çözümün* (Foucault, 1992: 291) mekânıdır. Zaman ve mekânın belirsizleştiği bu yerde öykü başkışisi adamın arkadaşıyla birlikte yaşadıkları tek şey korkudur. Kafesin içindeki atmosfer ve yaşananlar gerilimi daha da arttırır:

“Gürültü, patırtı, her duvarın arkasından, altlarındaki zeminden, üstlerindeki tavandan hiç kesilmeden, sanki bir ses aletinden veriliyormuş gibi aralıksız beyinlerine akıp duran ayak sesleri, marşlar, çığlıklar, ana avrat saydırılan küfürler, dök dişlerini,

burnunun kanını içir kendisine itoğlütün, bırak beni de sakat bırakayım onu, hayır öldürme elinde kalacak pislik, seslerindeki sahte öfke ve sahte merhamet, gerçek korkular, soğuk ürpertiler salarak, çıplak bir bedeni dövüp duran yağmur tanelerinin etkisini yayarak onlarla birlikte kafestekilerin hepsini boğuyordu.” (İçkanama, 2018: 33-34)

Öykünü kapalı mekânlarından bir diğeri de depodur. Depo da tıpkı cezaevindeki kafes gibi gözaltına alınanların konulduğu bir başka mekândır. Karanlık, soğuk, rutubetli ve çıplak betonlardan, duvarlardan oluşan deponun atmosferi anlatıcı tarafından çizilmektedir:

“Uzaktan uzağa ölgün bir ışığın içeri sızan çizgilerini gözleriyle izleyerek görmeye çalışmışlardı köşeyi bucağı. Her görüntü, onlarda dürtülmüş bir hayvanın seğirmesini andıran duygular uyandırmış ve tedirginliklerini, huylanmalarını artırmıştı. Neden sonra onca yorgunluğun da etkisiyle daha fazla ayakta durmaya dayanamayınca ot yığınının yayarak şilteleri üzerine serip eğreti bir şekilde oturmuşlardı.” (İçkanama, 2018: 39-40)

“Tasviri Nafile Bir Şehrâyin”de öykü başkışisi adam, öykünün sonunda bir tabuta yerleştirilir. Tabutun kapağının kapanmasıyla birlikte bütün dünya dışarda kalır. Toplumla uzlaşmayan, kırgın, modern hayatın dışında kalan ve en yakınından en uzağına kadar hiç kimseyle iletişim kuramayan adam için ölüm bir anlamda dünyanın dışında kalmak anlamına gelir. Yani ölüm bir kurtuluş olur:

“Özenle yerleştirdiler beni tabuta. Sayısız insandan izler taşıyan bir tahta kokusu... Bir el, soğudukça eğilip kalan dizime bastırarak düzeltti. Ellerimi yanlarıma uzattılar. Sağa sola çarpmaması için başımın iki tarafını da ceketimle doldurdular. Gömleğimin dışarıda kalan yenini toplayıp içeriye aldıktan sonra tabutun kapağını üstüme kapattılar. Bütün dünya dışarda kaldı.” (İçkanama, 2018: 143)

3.3.6. Hüseyin Su'nun Öykülerinde Zaman

Arapça ve Farsça bir kelime olan zaman; vakit, süre, çağ devir (Devellioğlu, 2008: 1117) gibi kavramlarla yakın anlam ilişkisine sahiptir. Bir işin, bir oluşun içinde geçtiği, geçeceği ya da geçmekte olan süre, vakit (Büyük Türkçe Sözlük, 2011: 2641) olarak tanımlanabilir. Zaman kavramı yüzyıllar boyunca insanoğlunu meşgul eden önemli kavramlardan biridir. Hem değişmez hem de değişken bir kavram olarak tanımlanan zaman; sonu ve başı belli olmadığı için değişmez bir kavramdır ancak insanoğlu tarafından taksimlere (gün, ay, yıl) bölündüğünden aynı zaman da göreceli bir kavram olarak da tanımlanabilir. (Narlı, 2002: 92)

Kurgusal metinlerin yapı unsurlarından olan zaman, diğer unsurlar (olay örgüsü, şahıs kadrosu, mekân, anlatıcı) kadar önemli bir ögedir. *Edebiyat Bilimi* adlı eserinde Gennadiy Pospelov zaman ögesinin önemini şu ifadeyle açıklar: “Ama sanatsal edebiyat

(tiyatro ve sinem da bu anlamda edebiyata benzer), her şeyden önce **zaman içinde** geçen, akan, yaşam görüngülerini, yani yaşantılar, düşünceler, niyetler, edimler ve olaylar zinciri ile bağlı insan eylemlerini yeniden yaratmaktadır.” (Pospelov, 2014: 93) Buna paralel olarak zamanın kurgu için zarurî olduğunu; “Romanın temeli öyküdür ve öykü olayların zaman sırasına göre dizilerek anlatılmasıdır.” (Forster, 2001: 68) sözleriyle ortaya koymak mümkündür.

Edebî metinlerde anlatılan olay veya olaylar mutlaka bir zaman dilimi içinde gerçekleşir. Olaylar, kişiler ve mekânlar zaman içinde gelişir, değişime uğrar. Dolayısıyla olay etrafında gelişen hiçbir edebî metni zamandan soyutlayarak ele almak mümkün değildir. Edebi metinlerde sınırları belli olan yani tam olarak belirgin bir zaman dilimi olabileceği gibi sınırları belirgin olmayan belirsiz bir zaman dilimi de olabilir. İlk anlatılar olan destan, masal, efsane gibi türlerde sınırları belli olmayan soyut zamandan roman, öykü gibi türlerde sınırları belli olan somut zamana geçilir.

Edebî metinlerde zaman kavramı dört boyutuyla yer alır. Bunlar belli bir sıra dâhilinde birbirini takip eder. Bir olay ilk önce gerçekleşir ki bu olayın gerçekleşme zamanı ya da *vaka zamanı* olarak adlandırılır. Gerçekleşen olayın birileri tarafından görülmesi, duyulması; görüldükten ya da duyulduktan sonra bir anlatıcı tarafından anlatılmasıdır ki bu da *anlatma zamanı*dır. Bu durum vakanın bir anlatıcı tarafından aktarılmasıdır. Burada anlatıcı çoğu kez yazar ile karıştırılmaktadır ki anlatıcı yazarın sözünü emanet ettiği kişidir. Dolayısıyla kurgusal metinlerde anlatıcı yazar değildir. Bu sıraladığımız ilk iki zaman dilimi tamamen kurguyla ilgilidir. Gerçeklikle bir ilgisi bulunmamaktadır. Olayın bir yazar tarafından kaleme alınması ise *yazma zamanı* olarak değerlendirilir. Yazar tarafından yazılan eserin okuyucuya ulaşip okuyucu tarafından okunması ise *okuma zamanı* olarak adlandırılır ki bu zaman dilimi okuyucunun eseri alıp okumasına göre değişiklik gösterir. Yazma zamanı ve okuma zamanı kurgunun dışında olan nesnel zamanlardır.

Modernizm ile birlikte her şey değişime uğrar. Toplumsal hayatta ve teknolojide meydana gelen değişimler insanların bakış açılarını, gerçekliklerini kısaca hayatı algılayış tarzlarını değiştirir. Bu değişimlerden “zaman” kavramı da nasibini alır. İnsanların zamana bakış açısı değişir, her şeyi hızlı tüketen bir toplum haline gelen modern toplum, zamanı da hızla tüketir ve kendisini dar zamanlara, saatlere, dakikalara, an'lara hapseder. (Uçan, 2003: 75) Toplumsal alanda meydana gelen değişimlerden

edebiyat da etkilenir; klasik anlatılarda kronolojik bir seyir takip eden zaman anlayışı modern anlatılarda yerini kronolojik olmayan, kırılğan bir zaman çizgisine bırakır:

“Klasik romanın zaman anlayışı oldukça mekanik bir düzeyde gelişir: roman örgüsü, daha baştan zamanın üç hâli ile kayıtlanmıştır. Geçmişte, belirli bir zamanda başlayan entrika, hâle doğru bir gelişme gösterir, genellikle olayların düğüm noktası olarak belirlenen hâl (şimdiki zaman), entrikanın çözümünü gelecek zamana bırakır. Entrikanın gelişmesi veya roman örgüsünün çok gerekli biçimde ortaya koymadığı durumlarda, zamanın akışına müdahale edilmez... Zaman; geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zaman olarak adeta kesin kategoriler halinde belirir.” (Özdenören, 2009: 106)

Klasik anlatılarda zaman kronolojik bir seyir takip ederken, modern anlatılarda değişime uğrar. Geriye dönüşlerle, ileriye sıçramalarla zaman çizgisinde kırılmalar meydana gelir:

“Bu bağlamda günümüz anlatılarında ‘zaman’ın kullanımı klasik anlatılardan farklıdır. Klasik anlatıda zamanın kullanımı kronolojiktir: Bir çocuk doğar, büyür, evlenir, mutsuz olur, mutlu olur, ölür. Günümüz anlatılarında, günümüz kısa öyküsünde de olay ve sunum vardır. Ama bu sunumda anlatı zamanı çizgisel olmayabilir: Kısa öykü yazarı bir an içinde, üç beş dakikalık, bir saatlik, iki buçuk saatlik bir zaman kesitinde bir olayı sunabilir.” (Uçan, 2003: 75)

Anlatı türlerinden olan öykü, an’ları yakalayıp işleyen bir türdür. Hayatın karmaşıklığı arasında sadece bir noktayı çekip çıkaran ve onu inceleyen öykü, bir olayın, durumun, duygunun, izlenimin bir ân’ın ifadesidir. “Öykü, hayatın gürültülü patırtılı akışında güme gitmiş bir ayrıntıyı, bir duyguyu, bir sezişi dile getirir; bir perdeyi hafifçe aralayıp ardındaki manzarayı düş gücümüze sunar.” (Atasü, 1999: 200)

Feridun Andaç da öyküdeki zaman kavramını an ile ifade eder: “Önceki ân>sonraki ân bu belirlenenin uzamsal boyutlarıdır. Zaman devinimi; öyküdeki KİŞİ-YER-OLAY vb. ilişkileriyle yansır. Öykünün biçimsel özelliğini çoğunlukla ZAMAN kavramı belirler. Zaman, gösterendir. Öyküde yansıtılan gerçekliğin anlamsal çerçevesini çizer. Öykünün iç ve dış anlamını kavratır okura.” (Andaç, 2014: 216)

Hüseyin Su’nun öyküleri an’ların öyküsüdür. Öykülerinde vaka süresi çok uzun değildir. Kişi (portre) öykücüsü olduğundan öykülerinde daha çok bireyin iç dünyasına eğilen yazar, bireyin an’lık duygularını ön plana çıkarır. Geriye dönüş tekniğiyle birlikte kimi zaman öykü kişilerinin yıllara yayılan hikâyelerinden de bahseder. Öykü yazarken bir imgeden, bir düşünsel temadan hareket ettiğini ifade eden yazar, öykülerinin yazma süresinden bahsederken *demlenme* kavramına dikkat çeker. Demlenme kasıt öyküye konu olacak durum, olay ya da olgunun üstünden belli bir sürenin geçmesidir. Bu

bekletme süresini, dem metaforuyla özetlerken çayın demini alması gibi bir olgunlaşmaya dikkat çeker:

“Bende öykü, ya bir düşünceden, ya bir durumdan ya da bir olaydan doğuyor. Tematik anlamda oluşan bu düşünce daha sonra bir ete kemiğe büründürülerek öyküye dönüştürüyorum. Tabii ki bu düşünceyi kişi, mekân, zaman gibi yönlerden kurguluyorum ve daha sonra yazıya geçiriyorum. Tabii ki bu yazma süreci bazen çok uzun bazen de çok kısa olabiliyor. Bazen bir düşünce, olay ya da kurgu iki yıl ya da üç yıl dolaşır dolaşır ve en sonunda oturur onu yazarım. Ancak yazma sürecim çok uzun sürmez. Çünkü daha önce uzun süre kafamda kurguladığım öyküleri hemen kâğıda dökabiliyorum.” (Su, kişisel iletişim, 12.06.2017)

Hüseyin Su, öykülerinin çoğunda belirgin bir zamandan, çağdan, dönemden bahsetmez. Öykülerinde yer alan kişi ve mekânları adlarıyla anmadığı gibi zaman noktasında da yıl, dönem, çağ, mevsim, ay, gün gibi birtakım adlandırmalara girmez. Belli bir mekândan ya da dönemden bahsetmenin okuyucunun özgür düşünmesine engel olacağını dile getirir.

İlk öykülerinde, modern zaman birimlerini (yıl, ay, gün, saat dakika) kullanmaktan özellikle kaçınan Hüseyin Su, geleneksel yöntemlerle zamanı tayin eder. Bu yöntem Anadolu’da eskiden kullanılan bir yöntemdir. Bu konu ile ilgili Ahmet Haşim’in “Müslüman Saati” başlıklı denemesinde zamanla hakkındaki şu sözleri dikkat çekicidir: “Eskiden, kendimize göre yaşayışımız, düşünüşümüz, giyinişimiz ve kendimize göre, dinden, ırktan ve ananeden hayat alan bir zevkimiz olduğu gibi, bu üslûb-ı hayata göre de ‘saat’lerimiz ve ‘günler’imiz vardı. Müslüman günün başlangıcını şafağın parıltıları ve nihayetini akşamın ziyaları tayin ederdi.” (Haşim, 2016: 23) Yazar da gölge boylarından, güneşin konumundan, mevsimlerin geçişinden, doğadaki döngüden hareketle öykülerinde zamanı belirler.

Yazar, öykülerinde kişilerinin iç dünyalarına eğilerek onların anlık duygularını ortaya koyar. Bu bağlamda öykülerinde çoğu kez kesin bir zaman diliminden tam anlamıyla bahsetmek zordur. İç monolog, iç çözümlemeler gibi modern öykünün anlatım tekniklerinden yararlanan Hüseyin Su, zaman noktasında kronolojik çizginin dışına çıkar.

“Bilinç akışında ‘zaman’ algısı tümüyle alışılmışın dışındadır. Zaman, sadece bizim biçimlendirme ve değerlendirmemizle bir anlama bürünebilir. Çünkü zaman bizim ona verdiğimiz değerle anlamlıdır ve her zaman ve her durumda görecedir. Bu yüzden bir günde bir hayat yaşanabilir... Anlatımda düz, kronolojik bir sıra izlenmez.

Geçmiş, gelecek, içinde bulunulan an iç içe geçmiştir. Öyküsel zamanda(şimdi) çok önemli şeyler olmaz.” (Tosun, 2014b: 90)

Hüseyin Su'nun öykülerinde genellikle öyküler şimdiki zamanla başlatılır. Öykü geriye sıçrayışlarla geçmiş zamanda devam ettirilir ve yine öykünün sonunda şimdiki zamana dönülür. Kronolojik çizgiyi takip etmeden anlatının bu şekilde ilerlemesi akronik zaman kavramıyla açıklanabilir: “Akronek zaman kurgusuyla kurgulanmış öykülerde birbirinden farklı iki anlatıcı ve iki olay zamanı vardır. Bu zamanlardan ilki hikâyenin şimdiki zamanıdır, diğeri de şimdiki zamanın dışında çoğunlukla da geçmiş bir zamandır. Bu öykülerde çoğunlukla şimdiki zamana dönülerek öykü bitirilir.” (Apaydın, 2003: 138) ifadelerini kullanmıştır.

“Ana Üşümesi”nde olaylar birkaç saatlik zaman dilimi içinde gerçekleşir. Öykü, dul annenin daha gün doğmadan güne başlamasıyla başlar ve ödünç erzak almak için gittiği komşu köydeki Ali Dayı'nın evine varmasıyla son bulur. Ellerini, yüzünü, kollarını ve ayaklarını suyla alını da toprakla tanıştıran dul anne karşı köyden ödünç erzak almak için küçük oğlu Ahmet ile yolculuğa çıkar. Zaman çizgisinde kırılmalar yaşanır. Akronik zaman kurgusu burada devreye girer. Yol boyunca geriye dönüşlerle dul annenin geçmişi, ölen kocası hakkında okuyucu bilgilendirilir. Geçmiş zaman ile şimdiki zamanın iç içe geçtiği öyküde yıllara yayılan hikâyeler birkaç saatlik zaman diliminde verilir. Vaka zamanıyla anlatma zamanı birbirine paralel ilerler. Yapılan tasvirlerden hareketle mevsimle ilgili çıkarımlarda bulunmak mümkündür: “Kapıyı arkasından çekince açılan boşluğu doldurarak içeriye doğru yürüdü kar. Bütün bedeni birden üşüdü. Kar, sabah değın sürüp doldurmuştu evin dulda kalan önünü. Kapının yarı boyuna çıkmıştı çığ... Kuşluğa doğru açıldı hava. Isıtmayan ama diri, parlak bir aydınlığı yayan güneş, ufukta yükseliyordu.” (AÜ, 2015: 11-14)

“Alnımı Uzatiyordum Rüzgârın Dudaklarına”da adlı öyküde vaka zamanı hakkında kesin bilgiler verilmez. Öykü hareket halinde olan bir arabanın içindeki kişilerin psikolojik tasvirleriyle başlatılır. Yolculuk akşam karanlığında başlar: “Rüzgârın vuruşuyla kısılan gözlerimle uzayan, koyulaşan karanlıkta, nerede olduğumuzu seçmeye çalışıyordum... Otomobilin farları karşı tepeleri tarıyordu.” (AÜ, 2015: 23-24) Öykü kişisi genç adam ile amcası köye vardıklarında vakit yine gecedir: “Köyde yalnız bizim evde ışık görünüyordu. Her yan karanlık ve sessizdi.” (AÜ, 2015: 24) Vaka süresi hakkında net ifadeler bulunmamakla birlikte, gencin arabanın aralanan

camından içeriye giren rüzgârla serinlemesi, mevsimin yaz olduğunu gösterir. Akronik zaman kurgusu kullanılarak gencin yıllara yayılan hikâyesi, çocukluğu, amcasıyla yaşadıkları geriye dönüşlerle verilir.

Vaka zamanı ile anlatma zamanının aynı olduğu “Tüller”de vaka süresi saatlerle ifade edilebilir. Daha gün doğmadan öykü başkişisi çocuğun anne ve babasının uyanmasıyla öykü başlar. Çocuğun komşu evden ödünç şeker alıp eve dönmesiyle sona erer. Yapılan tasvirlerden hareketle mevsim hakkında bazı çıkarımlarda bulunmak söz konusudur: “Yine sobanın üzerindeki çinko çaydanlıkta çay demlenmiş duruyor, baba da derin derin düşünüyordu... Her yeri kaplayan karların arasında konacak bir yer bulmak için uçuşup duran kuşlar, ahırlardan yeni çıkarıldıkları için buğulanan gübreliklere toplu hâlde inip inip kalkıyorlardı.” (AÜ, 2015: 34- 37) Zaman çizgisinde herhangi bir kırılmanın olmadığı öyküde olaylar kronolojik bir şekilde ilerler.

“Aydan Arıdır Yüzleri”nde okumak için köyden şehre giden dört gencin yaşadıkları anlatılır. Anlatma zamanı vaka zamanından çok sonradır. Anlatı süresi birkaç yılı kapsar. Zamanın ön plana çıkarılmadığı öyküde dönemi yansıtan herhangi bir kavram da kullanılmaz.

“Bir Bulanık Akıntı”da anlatı süresi an’larla ifade edilebilir. Sel felaketi sonucu tüm mahsulünü ve toprağını kaybeden öykü başkişisi adamın köyden ayrılmak için yola çıkması ve son bir kez ardına dönüp köyüne bakması süresince öykü anlatılır. Bu bakımdan öykü bir an’ın öyküsüdür: “Tepeyi aşmadan önce arkasına dönüp önünden başlayarak bağların arasındaki geldiği yolu, güneşin altında, tepenin eteğine sığınmış gibi silikleşmiş evleri uç uza ulanarak giden tepeleri, daha da uzaktaki komşu yerleşim yerlerini uzun uzun süzdü.” (AÜ, 2015: 50) Bundan sonra anlatıcı adeta zamanı durdurarak kimi zaman geriye dönüşlerle sel felaketinden etkilenen köy ve köylüyü kimi zaman da öykü başkişisi adamın iç dünyasını gözler önüne sererek olayı anlatır. Geçmiş zaman ile şimdiki zaman iç içe geçer. Kronolojik zaman çizgisinde kırılmalar olur. Öyküde vaka zamanı ile anlatma zamanı aynıdır. Öykünün sonunda anlatıcı geçmiş zaman çizgisinden şimdiki zaman çizgisine döner ve öykü adamın gözden kaybolmasıyla son bulur: “Dönüp yürüdü... Önce dizleri, sonra beli, gövdesi, omuzları ve sonunda kafası kayboldu tepenin ardında.” (AÜ, 2015: 57)

“Ütü Yanığı Günler”de anlatı süresi saatlerle ifade edilebilir. Bir önceki geceye ait yaşanan uykusuzluk tasvirinden sonra şafak vaktiyle beraber anne babanın

uyanmasıyla başlayan öykü, öykü başkışisi çocuğun Muhlis Usta'nın yanında işe başlamasıyla son bulur. Öyküdeki olayların tümü aynı gün içinde gerçekleşir. Yani yirmi dört saatten kısa bir süreyi kapsayan öykü süresi kronolojik zaman çizgisini takip eder. Öykü zamanı ise bütün bir yazı kapsar. Çünkü öykü başkışisi çocuk, terzihane de bütün bir yaz boyunca çalışmanın hayalini kurar. Mevsim ya da dönemle ilgili ise herhangi bir bilgi verilmez.

“Tüneller”de vaka zamanı ile ilgili herhangi bir bilgi verilmez. Bir odada konuşma yapan öncü kişi ve onu dinleyen bir grup insanın anlatıldığı öyküde, vaka zamanı ile anlatma zamanı aynıdır. Vaka süresinin saatlerle ifade edilebileceği öykü, öykü başkışisi öncü kişinin konuşmasını bitirip onu dinleyenlerin odadan çıkıp dünyanın dört bir tarafına dağılmasıyla son bulur. Dönem ile ilgili birtakım ipuçları yapılan tasvirlerden elde etmek mümkündür. Bir pazar yerinin tasvir edildiği öyküde lastik ayakkabılar, yırtık fileler, yamalı pazar çantaları, üç tekerlekli yük arabası gibi unsurlar dönem hakkında bilgi verir.

“Rahvan”da modern zamana ait, zamanı gösteren, anlatan herhangi bir ifade bulunmaz. Vaka süresi dakikalarla ifade edilebilir. Vaka zamanının anlatma zamanından önce olduğu öyküde zamanla ilgili ipuçlarını mevsimle ya da gölgelerin uzunluğu veya kısalığı ilgili ifadeler verir. Bu ifadelerden hareketle zamanla ilgili tahminlerde bulunmak mümkündür: “Çiseleyen yağmurun ıslattığı gömlekleri, tarihsel bir serinlikle değiyordu bedenlerine... Gölgeleler kısalduğında bilenip yeniden yürüdüler.” (AÜ, 2015: 84-85)

“Isındıkça Buğulanan Toprak”ta öykü başkışisi adamın bir an'ı kesit olarak sunulur. Bu açıdan vaka süresi dakikalarla ifade edilebilir. Öykünün hemen başında dalgın bir şekilde çizilen karakterin kasabaya ilk gelişi, kasabada yaşadığı sıkıntılar, bu sıkıntıları atlama da önemli bir rol oynayan öncü kişinin yazdığı mektuplar geriye dönüşlerle anlatılır. Mevsimle ilgili bilgiler adamın içinde bulunduğu odadaki nesnelere hareketle çıkarılır: “Çiçek kuşaklı çini soba çitirtılar çıkararak odanın ortasında.” (AÜ, 2015: 88)

“Girdaplarda” zaman bildiren bir ifadeyle başlatılır: “Güneşli, sıcak duru bir gündü. Dağlar yeşile duruyordu.” (AÜ, 2015: 93) Zamanın belirlenmesinde yıl, ay, gün, saat gibi kavramlar kullanılmaktan kaçınılır, geleneksel yöntemlele güneşin konumundan hareketle zaman belirlenmeye çalışılır: “Elini kaşlarının üzerinde tutarak

gölgelik yaptı gözlerine, iyice kıstı. Güneşi izleyerek vakti belirlemeye çalıştı.” (AÜ, 2015: 93) Kömür işçilerinin dramının anlatıldığı öyküde, bir öğle vakti kömür işçilerinin öğle yemeği molası verdiği sırada anlatıcı, kömür işçilerinden birinin yanına yaklaşır ve ona “Size geldim, emeğin öyküsünü yazmaya ...” (AÜ, 2015:100) diyerek öykü sonlandırır. Vaka zamanı ile anlatma zamanı aynıdır. Vaka süresi saatler ile ifade edilebilir. Öyküde doğayla ilgili yapılan tasvirler mevsim hakkında bilgiler verir: “Masmavi yükselen gök, insanın içini yıkayıp duruluyordu. Uzaklar, göz göz petek biçiminde görünüyordu sıcaktan. Sağ elinin işaret parmağını yarım bir yay yaparak alnının solundan başlayıp sağ kaşının üzerine dek sıyırdı; parmağının biriktirip getirdiği ter damlaları, ardı ardına ayaklarının ucuna, toprağa yer yer küçük çukurlar açarak düştü.” (AÜ, 2015: 93-94)

“Kaynayıp Çoğaldıkça Kanımız” da ilk sahnede doğadaki değişim tasvir edilir. Burada anlatıcı bir ay sonra ya da iki ay sonra gibi modern zamanı ifade eden kavramlar yerine doğadaki değişimlerden hareketle zamanı, zamanın geçişini vurgular:

“...Ağaçların dallarına su yürüdü, tomurcuklar patladı, çiçekler açtı. Çiçekler döküldü; çeşitli meyveler tüylü yeşil renklerde kurumuş, solmuş çiçek yapraklarını silkinip atarak büyüdüler. Kimileri sarardı, kimileri kızardı. Olgunlaştılar. Dallarından düştüler, yarılıp ezildiler. Kurtlar, kuşlar yedi. Eller uzanıp topladılar... Sonra her yer yavaş yavaş sarardı, soldu. Güller budandı, yeşil otlar yolundu, biçildi ve toplanıp sağa sola taşındı.” (AÜ, 2015: 101-102)

Doğadaki bu değişim, zamanı göstermekten çok doğadaki devinim ile insandaki durağanlık arasındaki zıtlığa dikkat çekmek maksadıyla verilir. Bu bağlamda buradaki zaman kullanımını semboliktir. Bu yolla, ilerleyen zamanın aksine yerinde sayan bir topluma göndermede bulunur. Vaka süresinin tam olarak belirtilmediği öyküde “Şu rüzgârın nerden sürükleyip getirdiğini bilmediği, yirmi yedi gün öncesinin tarihini gösteren sararmış ve bir ucu yırtılmış tek sayfa, hanidir gördüğü ilk gazete olmuştu” (AÜ, 2015: 107) ifadesi vaka süresinin yaklaşık yirmi yedi güne yakın olduğu fikrini verir.

“Damarlarda Kan Gibi”de ilk sahnede öykü başkışisi genç odanın içinde düşünceleriyle boğuşur bir vaziyette tasvir edilir. İçinde bulunduğu sıkıntılı durumdan kurtulmak için açtığı pencereden odaya, rüzgâr ve karanlık süzülür. Bu şekilde başlayan öykü, gencin sokağa çıkması, saatlerce sokakta dolaşması, yorgunluğunu gidermek için çayevinde oturması ve burada da aradığı huzuru bulamayınca çayevinden kalkıp karanlık sokaklarda kaybolmasıyla son bulur. Bu bakımdan anlatı süresi saatlerle ifade

edilebilir. Vaka zamanı ile anlatı zamanının aynı olduğu öyküde çayevinin atmosferi döneme ait birtakım bilgiler verir: “Önü asmalı, kuytu, küçük bir çayevine girdi ve kapının yanındaki masaya ilişircesine oturdu. Önündeki masanın ayakları ağaç, üzeri kirden parlaklığını yitirmiş mermer taşı... Yerdeki ocağa bir tava kömür atan ocakçı...” (AÜ, 2015: 117)

“Gülşefdeli Yemeni” bir an’ın öyküsüdür. An’lık bir zaman diliminden geriye dönüşlerle yıllara yayılan bir hikâye anlatılır. Dolayısıyla anlatı süresi anlarla ifade edilebilir: “Olan o gün oldu, o gün ve o ân” (GY, 2015: 11)

İç içe geçmiş iki hikâyeden oluşan “Gülşefdeli Yemeni”de çerçeve hikâye, anlatıcı olan genç adamın nişanlısından ayrılmasıdır. Bu olay bir anda gerçekleşir. Çerçeve hikâyenin içinde ve asıl olay olan öykü başkişisi Halakız’ın yıllara yayılan hikâyesi, klasik zaman çizgisinden sapma gösteren anlatıcı genç tarafından geriye dönüşlerle verilir. Dolayısıyla anlatıcı olan genç adamın vaka süresi anlarla ifade edilebilirken, metinde Halakız’a ilişkin ayrıntıların verildiği vaka süresi yıllara yayılır. Anlatma zamanının vaka zamanından sonra olduğu öyküde Halakız’ın hafızası, belleği ve geçmişi olan sandığının içindeki el işi örtüler, işlengiler, oylar, pullu tülbentler, taşlı yüzük, gülşefdeli yemeni ile Halakız geleneksel zamanı temsil eden bir konumda bulunurken öykünün kişilerinden olan ve bütün bunlara burun kıvrarak bakan ve bunları demode olarak niteleyen genç kız da modern zamanı temsil eden bir konumdadır.

“Giden Gün Ömürdendir” öyküsü son günlerini yaşayan Nafiz Bey’in öyküsüdür. Anlatı süresi günlerle ifade edilebilir. Öykü Nafiz Bey’in bir sabah vakti Cami-i Kebir’de namazını kıldıktan sonra duaya dururken son nefesini vermesiyle sonuçlanır.

Vaka zamanı ile anlatı zamanının aynı olduğu öyküde Nafiz Bey’in etrafında bulunan Uzun Çarşı esnafında meydana gelen değişimler dönem hakkında bilgi verir. Modernleşmeyle birlikte hızlı bir değişimin yaşandığı, eskinin terk edilip yeninin önemsendiği, bununla birlikte insanî ilişkilerin zayıflayıp ben duygusunun ortaya çıktığı bir dönem söz konusudur. Yolların asfaltlanması, at arabalarının, faytonlarının yerini motosiklet, araba gibi taşıtların alması, eski dükkânların yıkılıp yerlerine vitrinlerle süslü çok katlı dükkânların yapılması yaşanan değişime ve bu değişimin yaşandığı zamana ışık tutar. Anlatıcı, vakti belirlerken modern zamanın ürünü olan saati

kullanmaktan kaçınır geleneksel yöntemlerle güneşin konumundan ve gölgenin boyundan hareketle vakti belirler. “Gölge çekilmiş, kıaldıkça kıalmıştı. Zeval vaktiydi.” (GY, 2015: 29). Bu durum şüphesiz ki öykü başkışisi Nafiz Beyin öyküdeki misyonu ile yakından ilgilidir. Öykünün başından sonuna kadar geleneksel değerleri temsil eden Nafiz Bey, modern hayatın getirdiği her şeye temkinli yaklaşır ve değişime karşı direnerek eskiyi yaşatmaya çalışır. Dükkanındaki düzenden evinde kullandığı bütün eşyalara kadar hayatını bu minvalde sürdüren Nafiz Bey için değişim rahatsız edicidir. Bu bağlamda geçmişin bir temsilcisi olan Nazif Bey, çağın birsimgesi olan saati kullanmak yerine eski alışkanlığına devam eder ve tıpkı geçmişte olduğu gibi güneşin hareketleri sonucu bir cismin değişen gölge boyuna ve bu boyun yönüne göre zamanı tayin etmeye devam eder.

“Yanağımda Dedemin Sakal İzleri”nde öykünün başında yetişkin birey olan genç anlatıcı geriye dönüşlerle çocukluğuna döner, bir ramazan günü yaşadıklarını anımsar. Akronik bir zaman kurgusunun olduğu ve vaka zamanı hakkında herhangi bir bilginin verilmediği öyküde aylardan Ramazan olduğu ifade edilir. Geçmişte yaşanmış bir olayın gelecek zaman kipiyle aktarıldığı öyküde bu durum, yazarın geleneğe yüklediği anlam ile ilgilidir. Yazara göre gelenek yani toplumsal hafıza, geleceğin kurulmasında, inşasında önemli bir fonksiyona sahiptir. Geleneğin memesinden emmeyen hiçbir unsurun geleceğe kalmayacağını ifade eden yazara göre geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman birbirine kopmaz bir bağla bağlıdır. Geçmişte başlayıp şimdiki zamanda biten öyküde dönemin ruhunu yansıtan nesnelere kullanılır. Özellikle iftar sofrasında kullanılan araç-gereçler dönemin ruhu hakkında ipuçları verir: “...sofra bezi dedemin makamına göre serilecek, ortasına bir kalbur ya da bir elek kasnağı, üzerine de büyük, kıyıları nakış nakış kalaylı sini konacak; Konya işi nakışlı tahta kaşıklar, kalaylı bakır taslar, perçem perçem yufka ekmek...” (GY, 2015: 40)

Öykü kişilerinden Dede'nin torununa vakti göstermek için cebinden çıkardığı köstekli saat de dönemin ruhunu yansıtan bir argüman olarak öyküde kullanılır. Köstekli saatin zamanı gösteren fonksiyonundan çok nostaljik ve geleneği temsil eden bir araç olması bakımından önemlidir. Öykü, genç adamın çocukluk yıllarına giderek daldığı hayalden uyanıp yaşanan gerçekliğe dönmesiyle son bulmaktadır.

“İbrişimden Yürek Bağları”nda olay bir önceki geceden başlatılır ve ertesi günün akşamında bitirilir. Kronolojik bir zaman çizgisinin takip edildiği öyküde, öykü

başkişisi genç adam öğleye doğru uyanır. Anlatıcı vakti duvardaki saatten hareketle belirler: “Duvardaki saate baktın. Öğlen olmuş gerçekten, dedin” (GY, 2015: 48)

Önceki öykülerin aksine bu öyküde zaman ilk kez modern çağın kavramlarıyla belirlenir. Bu daha çok vakanın gerçekleştiği mekân ve öykü başkişisinin misyonuyla ilgilidir. Hüseyin Su, taşrada geçen öykülerinde zamanı tayin etmek için geleneksel yöntemlerden yani güneşin konumu, gölgenin boyu, mevsimlerin geçişi, doğadaki devinim ve değişimler gibi birtakım göstergelerden hareket ederken mekân olarak şehirde geçen öykülerinde ise zamanı tayin etmek adına modern çağın nesnelere olan saati devreye sokar. Modern çağın vakti tayin eden argümanlarını özellikle kendisiyle bir hesaplaşma içinde olan kişilerin işlendiği öykülerinde kullanır. Bu noktada modern insanın zamanı kavrayışı, zamanı yıl, ay, gün, saat, dakika şeklinde bölerek kendini o bölmelere hapsedişi ve bunun ruhunda yarattığı sıkıntı ön plana çıkarılır: “Demek saatler hep ilerlemiş ve biz geri kalmışız, oyalanmışız, dedin.” (GY, 2015: 52)

Öyküde zaman belirlenirken öykü kişilerinin misyonuna, yaşına ve hayata bakış açılarına uygun kavramlar kullanılır. Zamanı tanımlama noktasında öykü kişilerinden olan ve geleneği temsil eden anne, oğlunun odasına gidip zamanın ilerlediğini belirtmek adına; “güneş zeval vaktine dikildi.” (GY, 2015: 48) diyerek geleneksel zamanın temsilciliğini üstlenirken genç ise uyandığında güneş yerine duvardaki saate bakmayı tercih eder.

Gecedan başlayan öykü, bunalımlı, sıkıntılı bir ruh hâlinde olan öykü kişisi gencin öğlen vakti uyanıp kendini daha sonra sokaklara atmasıyla son bulur. Yirmi dört saatlik bir anlatı zamanından bahsedilebilecek öyküde vaka zamanı anlatma zamanından öncedir. Öykü başkişisi genç, kendi gerçekleriyle yüzleşme adına geriye dönüşlerle bunca yıl yaşadıklarının bir muhasebesini yapar: “Bunca yıl neyi yüceltiyordun peki? Koskoca bir boşluk açılmıştı önünde. Dönüp ardına baktığında bir arpa boyu yol gitmek buydu demek ki... Dünse, ellerini yakandan düşürmek istediğin ama bir türlü başaramadığın bir ürküntü.” (GY, 2015: 53-60)

“Suya Vuran Kırılğan Sûret” yaşanan bir an’dan hareketle geriye dönüşlerle zamanın kurgulandığı bir öyküdür. Ergenlik çağında olan ve dönemin özelliklerinden dolayı psikolojik sıkıntıları, gelgitleri olan genç kızın odada oturan annesi tarafından uyarılmasıyla öykü başlar: “Şu radyonun sesini biraz kıssan ne olur güzel kızım, dedi

karşımda oturan annem.” (GY, 2015: 63) Bu andan itibaren genç kız; zihinsel bir süreç içine girer zaman ikinci plana atılır. Kendisini, annesini, babasını, arkadaşlarını ve onlarla olan ilişkisini değerlendirir. Genç kızın içsel çözümlenmeleri bu aşamada devreye girer. Yaşadıklarını, anne babasının kendisine karşı tutumlarını, onların şefkatli ve hoşgörülü tavırlarını, kendisinin yaptığı hataları düşünen genç kızın durulması ile öykü sonlandırılır: “Kendimi uyardım. Tafra yapamayacaktım annemle babama. Bu akşam ve bundan sonra, hiçbir zaman hiçbir ânın tadını kaçırmayacak, bu türbenin havasını bozmayacaktım.” (GY, 2015: 76)

Vakadan çok bireyin psikolojisinin ön plana çıkarıldığı öyküde vaka zamanı hakkında net ifadeler kullanılmaz. Öykü gün içerisinde başlatılır ve babanın eve gelmesiyle sonlandırılır. Dolayısıyla anlatı süresi saatlerle ifade edilebilir. Vaka zamanı ile anlatma zamanının aynı olduğu öyküde dönem ile ilgili net ifadeler kullanılmaz. Öyküde geçen test kitaplarından hareketle anlatıcı genç kızın vaka zamanı on sekizli yaşlarda olduğu fikrine ulaşılabilir.

“Yüzündeki Deniz Duruluğu”nda vaka zamanı belirgin değildir. Geriye dönüşlerle öykü başlar: “O akşam gözlerini kırpmadı.” (GY, 2015: 79) Zamanla ilgili kullanılan birkaç cümle dışında net ifadeler bulunmaz: “Eşyalarını alıp geldiği akşam çocukluk günlerinden bile daha yakındı bana.” (GY, 2015: 81) Öykü kişisi anlatıcı tarafından başkisi genç kızın çocukluğu, kişiliği, annesi ve babası ile olan ilişkileri, işe girişi, evlenmesi, kocasında ayrılıp karnında bir bebeği ile anne evine dönüşü geriye dönüşlerle ortaya konulur. Vaka zamanının anlatma zamanından önce olduğu öykü genç kızın annesiyle birlikte akşam vakti teyzesine gitmesiyle bitirilir: “Akşam, gölgeleri uzatıp sererek sokaklarda ilerliyordu. Tedirgin mi diye yürürken göz ucuyla bakıyordum. Değildi. Hatta daha da rahattı. Koluma girdi. Ne denli yakındık şimdi birbirimize böyle.” (GY, 2015: 91-92) Anlatı süresi noktasında kesin bir bilgi bulunmaz ancak “Haftasına varmadan ev aramaya başladı, ayrı oturacaktı” (GY, 2015: 82) ifadesi bir haftalık dilimi işaret eder. Öyküde öykü kişilerinden anne-kızın tercih ettiği çantaların özellikleri de dönemin genel özellikleri hakkında bilgi verir: “Çantan ağır galiba anne, ben alayım. Nasıl taşıyorsun koca çantayı? dedi. Sesi kulaklarımı okşuyordu sanki. ‘Hayır, kızım, hayır, dedim hemen. Teyzenin istediği bir iki parça el işi hepsi.’ Şimdikilerin taşıdığı çanta değil ki. Ne diye alırlar el kadar şeyi yanlarına bilmem.” (GY, 2015: 92)

“Geride Kaldı Gönülün”de vaka mutsuz bir evliliğin an’a yansıması üzerine kurulur. Mutsuz bir evlilik yapan karı-kocanın yaşadıkları pişmanlıkların içsel çözümlenmelerle ortaya konulduğu öyküde anlatı süresi anlardan ibarettir. Gün bitiminde, daha karanlık tam çökmeden akşama doğru olay başlar: “Her günkü gibi herkes kendi dünyasına çekilmiş, birbirlerine kapılarını, pencerelerini, kapatmış, perdelerini sıkı sıkı çekmiş, karı koca karşılıklı iki divana bağdaş kurup oturmuşlardı...” (GY, 2015: 95) Anlatıcı iç konuşma ve ruhsal çözümlenmelerle kişilerin kendileriyle hesaplaşmalarını gözler önüne serdikten sonra akşamüzeri başlayan öyküyü akşamın karanlığında her iki tarafın kendi iç dünyalarına çekilmesiyle bitirir: “Bastıran akşam karanlığının içinde lambaları yakmadan, her biri kendi sesinin ardından kayboldu.” (GY, 2015: 102) Vaka zamanı ile anlatma zamanının aynı olduğu öyküde daha çok kişilerin içsel yolculuğu ele alındığından zaman ögesi ön plana çıkmaz. Ayrıca dönem hakkında net ifadeler bulunmaz.

“Kolum Kısa Yol Uzun”da olay öykü başkışisi adam kasabadaki istasyondayken başlatılır. Arkadaşını uğurlayıp bir müddet oturduktan sonra eve varmasıyla öykü biter. Bu bağlamda anlatı süresi saatlerle ifade edilebilir. Akronik zaman kurgusunun olduğu öyküde anlatıcı geriye dönüşlerle kronolojik zaman çizgisinin dışına çıkar ve geçmişine yolcu ettiği arkadaşıyla beraber geçirdiği mutlu günlere döner.

“Beri Dön Güzel de Yüzün Göreyim” de öykü başkışisi Ali Amca’nın yıllara yayılan aşk hikâyeleri anlatılır. Vaka zamanının öyküde adı geçen nesnelere hareketle 1970’li yıllara denk geldiği öyküde Ali Amca’nın hikâyesi, Ali Amca’nın akrabası ve öykü kişilerinden olan genç tarafından aktarılır. Öykünün başında Ali Amca’nın yaşı ile ilgili bilgi anlatıcı tarafından verilir: “Saçlarının yarıdan çoğu ağarmıştı. Kırkını devirdiği halde bir orman gibi gürdü saçları.” (AH, 2014: 16) Öykünün başında Ali Amca yaşlı, vaka zamanında çocuk olan anlatıcı ise genç biridir. Klasik zaman çizgisinden sapma gösteren anlatıcı özetlemeler ve geriye dönüşlerle vakayı anlatır. Şimdiki zamanla öyküyü başlatan anlatıcı, geriye dönüşlerle geçmiş zamana ve öykünün sonunda da tekrar şimdiki zamana döner. Vaka zamanı anlatma zamanından öncedir. Öykünün sonunda Ali Amca yaşlanır, öykünün başında çocuk olan anlatıcı da genç delikanlı olur: “Ali Amca yaşlanmış, yalnızlığı yoldaş edinmişti. Hiç kimse, hiçbir şey umurumda değildi. Ben büyümüşüm.” (AH, 2014: 26) Dönem ile ilgili bilgiler

öyküde geçen nesnelere hareketle tespit edilebilir. Ali Amca'nın muhtar çakmağı³⁶ ve gelincik³⁷ sigarası, Kadillak Selda'nın Kadillak marka otomobil ile gelin olarak mahalleye gelişi dönem hakkında bilgi veren ayrıntılardır. Muhtar çakmağının da hemen hemen bu dönemlerde özellikle kırsal kesimlerde yaygın bir şekilde kullanıldığını söylemek mümkündür.

“Yiğidim Ya Ona Gücüm Yetmiyor”da Hasan'ın sekiz yıla yayılan aşk öyküsü geriye dönüşlerle verilir. Hasan'ın arkadaşı olan anlatıcı tarafından aktarılan öykünün anlatma zamanı ise üniversitenin son günlerine denk gelir. Dolayısıyla anlatı süresi günlerle, haftalarla ifade edilebilir. Şimdiki zamanla başlayan öykü geriye dönüşlerle geçmişte devam ettirilir, anlatıcı Hasan'ın aşkı özelinde onunla birlikte geçirdiği dört yıllık serüveni anlatır. Öykünün sonunda ise tekrar şimdiki zamana dönen anlatıcı üniversiteyi bitirip Hasan ile vedalaşmasıyla öykü sonlandırır: “O gün akşamüzeri memleketine döndü.” (AH, 2014: 47) Öyküde, vaka zamanı anlatma zamanından öncedir.

Gömleği Kırmızı Yırtık Gül'de olay öykü başkişisi babaanneninin ölümüyle başlar: “Suyu kesilmiş değirmene döndü evimiz, Babaannem dün ikindiden sonra öldü.” (AH, 2014: 49) Babaannesinin ölümünü öykünün hemen başında veren anlatıcı geriye dönüş tekniğiyle kendi çocukluğunu, babaannesi tarafından kendisinin ve kardeşlerinin nasıl büyütüldüğünü, babaanneninin genç kızlığını, babaanneninin evlenmesini, hastalanıp yataklara düşmesini, kocasının başka bir kadınla evlenmesini kronolojik bir zaman takip ederek anlatır. Öykünün sonunda anlatıcı tekrar şimdiki zamana dönerek öyküyü sonlandırır. Vaka zamanının anlatma zamanından önce olduğu öyküde vaka zamanı yıllara yayılır.

“İçimden Yüzlerine Karşı”da olaylar öykü başkişisi adamın sabah işine gitmek için otobüs durağına gelmesiyle başlar. Toplumla uzlaşmayan, mutsuz, yorgun olan

³⁶İkinci Dünya Savaşı sonrasında tüm dünyada olduğu gibi ülkemizde de bir yoksulluk durumu oluşmuştur. Aynı zamanda olası bir savaş durumu nedeniyle birçok erkek askere alınmış. O dönemler için gelirin %60lık kısmını tarımdan kazanan halkın iş gücü elinden gidince hiçbir şey üretmez olmuştur. İşte bu derece yoksul dönemlerde ülkemizdeki köylere gelen Almanlar köy muhtarlarına ya da o köyün zenginlerine bir çakmak hediye ederlermiş. Köyün normal fakir halkı tarafından da muhtarlardaki ve köyün zenginlerindeki bu çakmak muhtar çakmağı olarak adlandırılmıştır. O dönemden beridir sürekli olarak kullanılmaya başlanan muhtar çakmağı günümüzde ise daha az tercih edilir olmuştur. (<https://www.arkadastobacco.com/ilginc-bir-hikâyeye-sahip-muhtar-cakmagi-arkadas-tobacco-farkiyasizlere-sunuluyor>)

³⁷Gelincik sigarası, 1960-80'li yıllar arasında TEKEL tarafından çıkarılan ve yerli olan bir sigara markasıdır. Bu ve bunun gibi yerli sigaraların üretimi (Gelincik, Sipahi, Harman...) 1980'lerden sonra durur. (<http://www.hurriyet.com.tr/gundem/tekel-harmani-yeniden-uretecek-3996298>)

adamın içinde bulunduğu ruh hâlinin içe bakış yöntemiyle anlatıldığı öyküde, ilk denemesinde kalabalıklar yüzünden otobüse binmeyi beceremeyen adam, ikinci denemesinde kalabalıkları yarıp geçerek otobüse biner. Öykü, adamın otobüsten atılmasıyla son bulur. Anlatı süresinin dakikalarla ifade edilebileceği öyküde vaka zamanı ile anlatma zamanı birbirine paralel bir şekilde ilerler. Adamın içinde bulunduğu psikolojik durum ön plana alındığından öyküde zaman ikinci plandadır. Öyküde zamanla ilgili tek ifade vakti tayin noktasında adamın güneşe baktığı sahnedir: “Gölgeden çıkınca sıcaklığın iyice bastığını hissetti, başını kaldırıp baktı. Güneş bir hayli yükselmişti. Saatine baktı. İşyerinde mesai başlayalı bir saat olmuştu.” (İçkanama, 2018: 18)

“Yemen Treni Gözlerinden”de anlatıcı vakanın başlangıç zamanının belirsizliğini işaret eden ifadelerle başlar. Gözaltına alınan iki kişinin gözaltındayken yaşadıkları işkence ve psikolojik sarsıntının anlatıldığı öyküde, psikolojik durum ile zamanın geçişi arasında bir ilişki kurulur: “Kaç günden beri bu kafeste olduklarını artık kestiremiyorlardı ikisi de. Gündüzü ve geceyi seçemiyorlar, geçip geçmediğini kestiremedikleri zamanı hiçbir olaya işaretleyemiyorlardı; vakit diye bir kavram yoktu.” (İçkanama, 2018: 33) Anlatıcı tarafından geriye dönüş tekniğiyle olayın başlama zamanı hakkında bilgi verilir: “İşine gitmek üzere çıkmıştı evinden ve yoldan almışlardı onu.” (İçkanama, 2018: 36) Öykü başkışisi adam ile arkadaşının içinde buldukları mekân, vakti tayin etme noktasında yetersizdir:

“İşte gündüzü ve geceyi ve bütün vakitleri böylece kaybetmişlerdi... O gün ikinci saatlerinde girdiklerine göre buraya, şimdi hangi gün ya da geceydi, kaç gün, kaç gece olmuştu? Yoksa hâlâ o günün gecesinde miydiler? Bu mümkün değildi. O denli gelip giden olmuş, kafes kaç kez dolmuş boşalmış, çevrelerinde dönüp duranlar, gidip gelenler o denli değişmişti ki içlerinden çoğuyla birkaç kez uzun uzun aralıklarla ama yeniden karşılaşmışlardı. Yemek adına verilenlerle, daha doğrusu kafesin parmaklıklarının aralıklarından uzatılanlarla da zamanı hesaplayabilmeleri imkânsızdı.” (İçkanama, 2018:42-43)

Anlatı süresinin günlerle ifade edilebileceği öyküde vaka zamanı ile anlatma zamanı birbirine paralel bir şekilde ilerler.

“Dünyaevinde Ağız Dalaşı”nda olay, boşanma aşamasında olan öykü başkışisi kocanın bir hafta sonra evine döndüğünde karısını apartmanın önünde bulmasıyla başlar. Apartmanın önünde başlayan olaylar evin içinde devam eder ve yine burada sonlanır. Öyküde bireylerin daha çok psikolojik yönleri verildiğinden zaman ögesi ikinci plana atılır. Anlatı süresi saatlerle ifade edilebilir. Vaka zamanı ile anlatma

zamanının birbirine paralel ilerlediği öyküde zamanı ile ilgili bilgiler yapılan tasvirlerden hareketle çıkarılabilir: “İçinde derinleşen burkuntularla şehri dinliyor ve gözünün görebildiği kadar uzaklara, çok uzaklara bakıyordu. Açık pencerelerden kabarıp savrulan perdeleri, balkonlarda çamaşır asan kadınları, oyu oynayan, birbirini kovalayan, çağırıp bağırان çocukları, örgü ören anneanne ve babaanneleri izledi.” (İçkanama, 2018: 60)

“Gülümse Hayat, Gülümse”de anlatı süresi saatlerden oluşur. Olay, terminalde insanların telaşlarını, geçip gitmelerini izlemeyi kendine huy edinen öykü başkışisi adamın terminale gelmesiyle başlar: “Bir süredir kaskatı oturuyordum olduğum yerde.” (İçkanama, 2018: 79) Yıllardır görmediği arkadaşını gören adamın, arkadaşıyla birlikte arkadaşının evine gitmesi ve burada bir süre kaldıktan sonra evden ayrılıp kalabalıklara karışmasıyla öykü sona erer. Öyküde kişilerin ruhsal çözümlemeleri ön plana çıkarıldığından zaman ögesi arka planda kalır. Öykünün başlangıç ve bitiş noktası ile ilgili net ifadelerin kullanılmadığı öyküde, vaka zamanı ile anlatma zamanı birbirine paralel ilerler. Muhtemelen gün ortasında öykü adamın terminale gelmesiyle başlayan öykü, güneşin batmaya yakın bir vaktinde adamın arkadaşının evinden ayrılmasıyla biter: “Avunmamalıyım öyleyse, kontrolümü kaybetmeden kalkmalıyım. Her hayatın ardına düşüp her seferinde kendimi kaybederek hep kaybettiğimi bile bile neden kalayım ki bir kez daha kaybolmak için. Günün son ışıkları camları kırıp geçirirken ben neden oturup kayboluyorum böyle.” (İçkanama, 2018: 98)

“Sokaklar Boyunca Koşar Adım”, “İçimden Yüzlerine Karşı”nın devamı niteliğindedir. “İçimden Yüzlerine Karşı”da, öykünün sonunda otobüsten indirilen adam, “Sokaklar Boyunca Koşar Adım”da öykünün başında işe gitmek yerine kendini sokaklara atarken sahnelenir. Modern bireyin yalnızlığının ve uyumsuzluğunun anlatıldığı öyküde, adamın yaşadığı ruhsal sıkıntılar içe bakış yöntemiyle gün yüzüne çıkarılır. Bu öyküde de vakadan çok bireyin iç dünyasına eğilen, yaşanan ruhsal sıkıntıyı gün yüzüne çıkartan bir kurgu olduğundan zaman unsuru geri planda kalır ve başı ile sonu net olmayan bir zaman çizgisi kullanılır. Sokaklarda koşar adım yürüyen adamın trafik kazası geçirip yola yığılmasıyla öykü son bulur. Vaka zamanı ile anlatma zamanının birbirine paralel ilerlediği öyküde vaka zamanı ile ilgili birtakım bilgiler yapılan tasvirlerden hareketle elde edilir: “Cadde boyunca gidip gelmekten yorulunca,

ögle ezanının yaklaştığını, sıcakın çöktüğünü ve yorulduğumu fark ediyorum.” (İçkanama, 2018: 102)

“Tasviri Nafile Bir Şehrâyin”, kendisinden bir önceki öykü olan “Sokaklar Boyunca Koşar Adım”ın devamı niteliğindedir. Bir önceki öyküde arabanın çarpasıyla yere yığılan öykü başkışisi adam “Tasviri Nafile Bir Şehrâyin”de olayın ilk sahnesinde yerde yatmaya devam eder. Bu şekilde başlayan öykü, adamın ölmesiyle son bulur. Öykü süresinin dakikalarla ifade edilebileceği öyküde vaka zamanı ile anlatma zamanı birbirine paralel bir şekilde ilerler.

Bireyin psikolojisi üzerinde duran öyküleriyle ön plana çıkan Hüseyin Su, an’lardan hareketle öykülerini kurgular. Bu bağlamda, yazar geniş zamanlara yayılan öykülerinden çok birkaç dakikaya dahi sığacak öyküleriyle ön plana çıkar.

3.3.7. Hüseyin Su’nun Öykülerinde Dil-Üslup Özellikleri

İnsanlar arasında iletişimi sağlayan dil, edebiyatın temel malzemesidir. Bir iletişim aracı olan ve günlük hayatta bireylerin temel ihtiyaçlarının karşılanmasında kullanılan dil edebiyatta farklı bir biçimde kullanılır. “Günlük konuşmalarda ya da gazetelerde, dergilerde, resmî yazılarda vs. hep birebir karşılığı olan ve iletişimi sağlama amacını aşmayan ‘kullanmalık dil’ kullanılır. Romanda ve diğer edebî türlerde estetize edilmiş, çağrışım değerleriyle donanmış, imgelerle yüklü bir üst dil olan ‘kurmaca dil’ kullanılır.” (Çetin, 2015: 258) sözleriyle sanatın dili dönüştürücü, değiştirci yönünü vurgulanır, sanatsal eserlerde kullanılan dilin günlük dilden farklı olduğunu belirtilir.

Edebiyat Teorisi adlı eserde de edebiyat dili ile günlük dil arasındaki fark; “...edebî dil, günlük dile ait çeşitli kullanımlardan her şeyden önce azlık-çokluk bakımından ayrılır. Edebî dilde dilin kaynakları çok daha bilinçli ve sistematik bir şekilde kullanılır. Subjektif bir şairin eserinde gündelik dilin gözlemlediğimiz kişilerin konuşmalarına kıyasla daha tutarlı ve ifadenin bütününe hâkim bir ‘şahsiyet’ kendini gösterir.” (Wellek ve Warren, 2013: 27) şeklindeki sözlerle ortaya konur.

Edebiyatın temel malzemesi olan dil, sanatçının elinde yeni bir form kazanır. “Üslup anlatımın kazandığı biçimdir. Bir metin; dil, imlâ, noktalama, cümle, konu, zaman, vak’a, mekân vs. gibi bir dizi birimden oluşur. Bunlar, bir bakıma metnin ham malzemelerinin, ele alınıp işlenmesi, nihayet işlevsel bir mahiyet kazanması üslupla

kazanması mümkün olabilir. Bu bağlamda üslubun içeriğin (muhtevanın) kazandığı bir form olarak görebiliriz.” (Tekin, 2012: 183)

Üslup, bir sanatçının dile kendi damgasını vurması, ona kendi şahsiyetini giydirmesidir, bir bakıma sanatçının kişiliğini yansıtır. (Aytaç, 2009: 78) Ortak olan dil, üslup sayesinde şahsiliği kazanır ve her eser bu şekilde kendi yazarının üslubundan izler taşır.

Bir yazarın dili kullanmadaki temel amacı sadece duygu ve düşüncelerinin dışa vurulması değil aynı zamanda dile yeni bir biçim, yeni bir tarz her şeyden önce sanatlı bir söyleyiş kazandırmaktır. (Tosun, 2014b: 132) Bu bağlamda ortak olan dile verdiği sanat eseriyle yeni bir hüviyet kazandıran yazar, esere kendi damgasını vurur.

Hüseyin Su'nun öykülerindeki dil ve üslup özelliklerini belirlemeye geçmeden önce Hüseyin Su'nun farklı yıllarda kimi zaman denemelerinde, kimi zaman röportajlarında, kimi zaman günlüklerinde dil konusunda ileri sürdüğü düşünceleri bilmenin yararlı olacağı kanaatindeyiz.

Dilin seslerden ya da simgelerden örülü basit bir sistem olmadığını dile getiren Hüseyin Su, dil için toplumsal ve kültürel hafıza ifadesini kullanır. Ali Sürmelioglu ile yaptığı bir söyleşide Hüseyin Su dilin kültürel bir unsur oluşu hakkında şunları söyler:

“Dil dediğimizde, bunlarla simge hâline gelip dolaşıma girmesine karşın, sadece sözcüklerden ve ulusal bir alfabeden söz edemeyiz; daha çok kültürel ve toplumsal bütünlük oluşturan bir hafızadan söz ederiz. Aynı zamanda dil, bir toplumun ortak duyarlığı ve ortak bir hayat algısıdır. Bütün bu yapıyla birlikte, dünyanın her yerinde, her coğrafyada tarihsel ve toplumsal yapıya derinlemesine nüfuz eder; bu etkiyi hiçbir toplumsal çalkantı ve siyasal müdahale bütünüyle yok edemez; belki gerilere itebilir, bir süre erteleyebilir. Yine de dilin gücü ve birikimi, bütün bu koşulları aşarak hayata rengini yeniden verir.” (Su, 2015: 56)

Hüseyin Su, *Hikâye Anlatıcısı* eserinde de dilin sadece sözcüklerden, dilbilgisi kurallarından ibaret olmadığını söyler ve sözlerini aşağıdaki ifadelerle bitirir:

“...ait olduğu halkın yüzlerce, binlerce yıllık hayat deneyiminin ve estetiğinin imbiğinden geçirilip damıtılarak oluşmuş natıkasıdır. Biz bu natıkanın sadece sözcüklerden, dilbilgisi ve imlâ kurallarından ibaret olmadığını elbette biliriz. Bu nedenle adına dil dediğimiz bu oluşum yalnızca edebiyatı değil, bir halkın hayatı, bütünüyle varlığı, yaratılışı algılayışını ve hissedişini de belirler ya da bu hissedişin, algılayışın sözcükler hâlinde ete kemiğe bürünmesinden yazı ve söz olarak somut hâle gelmesinden, sanat hâlinde tezahür etmesinden ibarettir.” (Su, 2016: 30)

Her şeyden önce yazar ve editör, sonrasında ise Türk dili ve edebiyatı öğretmeni olmanın oluşturduğu bir hassasiyetle Türkçeyi doğru kullanmaya gayret eder, Türkçenin genel yapısına aykırı kullanımlardan kaçınır. O, kelimelerin yerli yerinde kullanılması

gerektiğini dile getirdiği denemesinde özellikle yapılan dil yanlışlarına, imlâ kurallarına uymamaya ve anadil öğretimi noktasında yapılan hatalara dikkat çeker. Türkçede sıkça yapılan hatalardan biri olan kelimelerin anlam farklılıklarına dikkat edilmeden birbiri yerine kullanılmasına atıfta bulunan Hüseyin Su'nun şu sözleri önemlidir:

“Efendim, tahmin edebileceğiniz gibi bu meseledeki yanlışlığın temelinde Arapçadan dilimize girmiş ve eşitlik, benzerlik, yakınlık anlamı sağlayan ‘...kadar’ edatı ile yukarıda sözü edilen intihâ edatı ‘...e kadar’ın karıştırılması, aynı sanılması, her iki edat yerine de ‘değin’ edatının kullanılması yatıyor. Oysa Türkçede denklik, eşitlik bildiren bir başka bir edat vardır, onun adı ‘denlü’dür, zamanla düzleşip ‘denli’ olmuştur.”(Su, 2015a: 108)

Hüseyin Su, anlamsal açıdan farklı olmalarına rağmen kelimelerin birbiri yerine kullanılmasından kaynaklanan yanlışlığı sözlük ve imlâ kılavuzu kullanmamaya bağlar: “İmla Kılavuzu ve sözlük kullanma gibi alışkanlıkların olmadığı okuma yazma ortamlarında ses ve anlam yönünden birbirine yakın olan sözcüklerin karıştırıldığına, birbirinin yerine kullanıldığına sık sık tanık oluyoruz dergilerde, gazetelerde ve kitaplarda.” (Su, 2015a: 108-109) Anadil öğretimine de dikkat çeken Hüseyin Su, önem derecesi bakımından yabancı dilden sonra gelen anadil öğretiminin konunun uzmanlarınca yapılmadığını ifade eder, özellikle deneme yanılma yöntemi ya da el yordamıyla yapılan çalışmaların sağlıklı sonuçlar vermediğini ve bundan dolayı toplumun dili yanlış kullandığını belirtir. (Su, 2015a: 109) Türkçenin imlâsı üzerine yapılan çalışmalara da değinen Hüseyin Su, bu çalışmaların zaman zaman maksadını aşip işin politik hatta ideolojik bir şekle dönüştüğünü dile getirir. (Su, 2015a: 114)

Hüseyin Su'nun üzerinde durduğu dil ile ilgili temel noktalardan biri de dildeki yozlaşmadır. Hüseyin Su'ya göre toplumun her alanında görülen dejenerasyon hâli ister istemez dile de yansır: “Değişmeler, bozulmalar... diyorsunuz ya, dilimiz de bütün bunlardan payını aldı. Hatta dil yarası, bütün yaralarımızı azdırdı. Söz, bize verilmiş bir emanet olmaktan, gümüş olmaktan çıktı. Her değer gibi o da indirgendi. İsrâf ekonomisinin gereğinden fazla nasbini aldı. Türkçeden başka bir dilden söz ediyorum elbette; natıkâdan... Dil dikkati dediğim de budur. Varlık'ın dili.” (Su, 2005: 290) sözleriyle bozulan, dejenere olan dilin şekilsel yapısı değil içerdiği anlam olduğunu dile getirir. Bir anlamda dilin kendi özünü kaybettiğini, sözünü kaybettiğini vurgular.

Hüseyin Su, bir başka söyleşisinde de bu durumu; “Bugün hayatımızın dilini yitirdiği ve dilsizleştiği doğru. Sadece sözcükler değil yazınsal ve sözel dolaşımdan çekilen. Anlam dünyası da çekildi dilimizden; sözcük dağarcığımız bunun için daraldı.

Yani hayatımız gibi, tarihimiz ve kültürümüz gibi kısaldı, kısırlaştı.” (Su, 2015b: 214) sözleriyle açıklığa kavuşturur.

Yazıyı *natka* ile açıklayan Hüseyin Su, üslup için de aynı kavramı kullanır. Üslubu tıpkı dile benzeten yazara göre üslup sadece sözcük dizilişinden ya da söyleyiş biçiminden ibaret değildir. Bir bakıma herkesin üslup için kullandığı form kelimesinin ötesinde bir şeydir. Üslup demek eser ile yazar, eser ile düşünce, tarih, kültür, coğrafya arasındaki derin ilişkiyi bulmak ve bu bağı sözle, yazıyla yeniden inşa etmek demektir. Bir sanatçıyı diğer sanatçılardan ayıran bir üsluba sahip olması ancak bu yola olur. (Su, 2015: 33-34) Bu bağlamda yazarın kendi öz kaynaklarından beslenmesi, kendi tarihini, kültürünü, gelenek ve göreneklerini bilerek eser oluşturması ona özgün bir dil kazandırır. Dolayısıyla üslup; tarihle, kültürle, bir yazarın geçmişi ile yakından ilişkilidir.

3.3.7.1. Öztürkçeci Tutumun Öykülere Yansıması

1969 yılında Nuri Pakdil önderliğinde edebiyat dünyasında yer alan *Edebiyat* özellikle dil tercihinden dolayı dikkatleri üzerine çeker. Dergi sütunlarında yayımlanan özellikle Nuri Pakdil’e ait olan yazılarda kullanılan öztürkçe kelimeler birtakım tartışmaları da beraberinde getirir. Yerliliği savunan, İslam perspektifinden hayata bakan ve yerel kaynaklara yönelmesiyle bilinen bir derginin öztürkçe kelimeler kullanması derginin durduğu yerle, savunduğu değerlerle ve düşünce dünyasıyla taban tabana zıt bir durumdur. Bu bağlamda Türkçeyi devlet eliyle özelleştirmeye çalışan yenilik hareketinin *Edebiyat*çılar tarafından benimsenmesi çeşitli çevrelerce şaşkınlık yaratır. (Harmancı, 2015: 141) O yıllarda derginin yazar kadrosunda yer alan Hüseyin Su, derginin şaşırtıcı bu dil tavrını şu sözlerle açıklar:

“Edebiyat dergisinin yayımlanmaya başladığı 1969’lı yılların Türkiye’inde gerek dil ve düşünce, gerekse sanat ve edebiyat alanında kabaca sağ ve sol şeklinde ve ülkemizin tarihsel, kültürel, coğrafi gerçekleri ve gelenekleriyle hiç de örtüşmeyen tam tersine son derece yapay ve yabancı durduğunu herkesin kolayca görebileceği ama nedense bir türlü göremediği bir bölünmüşlüğün egemenliği hâkimdir. Her iki tarafın bakışında da temel ölçüt çoğu zaman düşünce ve edebiyat değerleri değildir. Bir ülkenin edebiyat ve düşünce ortamına katkı sağlayacak, var olanı çoğaltacak beslenme kanalları karşılıklı tıkalıdır. Edebiyat dergisi böyle bir ortama çok farklı ve alışılmadık bir yaklaşımla girer. Dili, her iki kesimi şaşırtacak kadar öztürkçedir...” (Su, 2003: 5)

1932’den itibaren resmi ideolojinin toplumu ve aydınları kullanmaya zorladığı öztürkçe, kendilerini sağ, muhafazakar ve milliyetçi olarak gören kesimlerce şiddetle

reddedilirken, sol kesimlerce destek görür. Bu bağlamda kelimler ideolojik anlamda grulara ayrılır ve çekişmenin birer nesnesi haline gelir. Kendini İslamcı olarak tanımlayan ya da yayınlarında bunu açık bir şekilde deşifre eden *Edebiyat*'ın sağcı, muhafazakar, milliyetçi çizginin kullandığı ve her türlü tartışmada şiddetle savunduğu yaşayan Türkçe'yi kullanmayıp bunun yerine solcu yazarların benimsediği öztürkçe kelimeler kullanması her iki tarafı da şaşırır, bir anlamda dergi İslamî hassasiyetleri solcu kelimelerle açıklama eylemine girişir. (Harmancı, 2015: 142)

Hüseyin Su'nun sanat hayatının şekillenmesinde Nuri Pakdil ve bir ocak görevi üstlenen *Edebiyat*'ın önemli katkıları olur. Hüseyin Su, düşünsel anlamda etkilendiği sanatçıları sayarken Nuri Pakdil'in adını özellikle telaffuz eder. Daha önce de ifade edildiği üzere bir *ocak* işlevi üstlenen *Edebiyat*'taki çalışmalar kolektif bir çabanın sonucunda ortaya çıkar. Dolayısıyla *Edebiyat*'ın yayım ilkeleri, savunduğu değerler, sanatsal ilke ve kuramların yansması, dil anlayışı doğal olarak bu dergide yazan yazarların eserlerine de yansır. Bu bağlamda *Edebiyat*'ta Hüseyin Su müstear adıyla ilk yazılarını³⁸ yazan Hüseyin Su'nun ilk önce *Tüneller* daha sonra da *Ana Üşümesi* adıyla tekrar basılan kitaptaki öykülerde *Edebiyat*'ın düşünce ve dil özelliklerinin yansmaları görülür.

Tüneller'in çıkışının bir yazar olarak kendisini heyecanlandırmadığını ve onu sahiplenmediğini dile getiren Hüseyin Su, bu durumu *Edebiyat* çatısında çıkan tüm eserlerin kolektif bir çabanın ürünü olmasıyla açıklar. Hem tema hem dil ve üslup açısından daha çok *Edebiyat*'ın sanat anlayışını yansıtan bu öykü kitabında yer alan öykülerde Hüseyin Su'nun şahsî üslubundan ziyade *ocak* işlevi gören *Edebiyat*'ın üslubunu görmek mümkündür. “Sptizer için üslup, yani dili hususi biçimde kullanmak bir ferdin, bir toplumun ve bir devrin ifadesidir. Çünkü ferdi üsluplar olduğu gibi kolektif üsluplar da vardır.” (Aktaş, 1986: 147) sözleri bir anlamda Hüseyin Su'nun bu dönemki üslubunun, bireysel bir üsluptan ziyade kolektif bir üslup olduğunu gösterir. Özellikle *Ana Üşümesi* adlı kitapta çokça öztürkçe sözcükler kullanan Hüseyin Su'nun sonraki eserlerinde öztürkçe sözcüklerin sayısında belirgin bir şekilde azalma görülür.

³⁸Hüseyin Su, ilk yazılarını İbrahim Çelik adıyla Yeni Devir gazetesinin kültür ve sanat sayfasında yayımlamıştır. Bu yazıların ilki “Oylum Oylum İçimiz” başlığıyla 20 Nisan 1979 tarihinde yayımlanan Nuri Pakdil'in *Bağlanma* adlı eseriyle ilgilidir. İkinci yazısı ise 31 Ağustos 1979 yılında “Her Gün Hiroşima” başlığıyla yayımlanan atom bombasının düştüğü Hiroşima ile ilgilidir.

Hüseyin Su, kendisiyle yaptığımız bir söyleşi esnasında ilk öykü kitabı olan ve daha sonra adı *Ana Üşümesi* olarak değiştirilen *Tüneller* adlı kitabını oluşturan öykülerinde kullandığı dilin pişmanlığını şu sözlerle ifade eder: “Keşke dediğim; *Ana Üşümesi*’nde hikâye dili olmayan cümlelerim vardır. Deneme dili, öykü dili, hatıra dili farklıdır. Özellikle ilk kitabımda böyle bir dilin, hikâye dili olmayan bir dilin pişmanlığını yaşamaktayım. Bu biraz da *Edebiyat*’ın yarattığı siyasî atmosferden kaynaklanmaktadır. ‘Tüneller’ öyküsü mesela bir denemedir. Deneme dili ağır basmaktadır.” (Su, kişisel iletişim, 12.03.2018)

Hüseyin Su’nun öykü kitaplarında tespit ettiğimiz öztükçe kullanımlarının bazıları şu şekildedir:

“Ne denli yalvarıp yakarmıştı *Tanrı*’ya canını kocasından önce alması...” (AÜ, 2015: 13)

“Gözlerini kurulayınca, önlerindeki izin *ayrımına* vardı birden.” (AÜ, 2015: 19)

“Sonunda farların ışığı evimizin *alnacında* toplanmıştı.” (AÜ, 2015: 24)

“Söylediği sözlerinden dolayı vicdanına yüklenen *ezinçle* kıvranıyordu âdeta.” (AÜ, 2015: 30)

“Çocuksa babayı kıstıran umarsızlık, onulmazlık kiskacını anlayıp anlamadığını pek *ayrimsayamadan*...” (AÜ, 2015: 35)

“Eğildi *ululadı*, doğruldu *ululadı*, alnını yere koydu *ululadı*...” (AÜ, 2015: 40)

“Çocuk, hayatı hep bir *ululama* ve başkaldırı olarak belledi.” (AÜ, 2015: 40)

“Annemizin, ablalarımızın, yengelerimizin *kıyılıp* köşelerinde...” (AÜ, 2015: 42)

“*Yabansılık* hep büyüdü, büyüdü içimizde...” (AÜ, 2015: 44)

“Uç uca *ulanarak* giden tepeleri...” (AÜ, 2015: 50)

“...yumruklarıyla göğüslerini döverek *uğrunuyorlardı*.” (AÜ, 2015: 51)

“...eksen ekilmez, biçsen biçilmez bu yerleri kendilerine bırakanlara zaman zaman *ilendikleri* bile olurdu.” (AÜ, 2015: 52)

“...düşünsel bir *dirimle* hemen dağılıverdi uyku sisi.” (AÜ, 2015: 59)

“...yoğun bir *eylem*, gerektiğinde sözle ve *suskuyla* durmadan yürür.” (AÜ, 2015: 72)

“Köylüler, *yargievinin* önünde ürkek, çekingen tavırla bekliyorlar.” (AÜ, 2015: 73)

“...her zaman kollanan kişilerin ruhsal *erinci* vardı gözlerinde.” (AÜ, 2015: 77)

“Özel *silgeçlerle* özel yöntemlerle *bellekleri* siliniyor, bilinçleri törpüleniyordu.”
(AÜ, 2015: 105)

“Bu bağlamda her *edimi*, her yaklaşımı...” (AÜ, 2015: 106)

“*Ses alcımın* üzerindeki tozları ilk kez görüyormuş gibi bir de oraya pufluyor...”
(AÜ, 2015: 110)

“*Tanrı adına* söyleyin. Hepimiz, rüzgâr vurmuş sinekler gibi...” (AÜ, 2015: 118)

İlk öykü kitabında öztürkçe kelimelerin sıkça kullanılmasının Hüseyin Su'nun öykü dilinin tek olumsuz tarafı olduğu şu sözlerle ifade edilir:

“Hikâye, doğrudan okuyucuyla bütünleşen, yaşadıklarını ona yaşatan, düşündükleriyle onu alıp başka dünyalara götüren türdür. Bu gibi duygu değerinden yoksun kelimeler -öztürkçe kelimelerden söz ediyor-, edebiyatın bu türleri için düşülmemesi gerek bir tuzaktır. Durumun bir diğer boyutu da seslerin müzikal boyutudur. Halk ağzından alınan ve kimsenin anlamadığı bir kelime bile kulağı tırmalamaz. Çünkü yüzyıllarca halk, gerek hançeresiyle gerek kulağıyla bu kelimeleri süzerek, Türk kulağına uygun bir hâle getirmiştir. Ancak uydurma eklerin ve kelimelerin çoğu bu tınıdan yoksun ve çoğu zaman kulak tırmalayıcıdır.” (Erdem, 2005: 122)

Daha önce de ifade edildiği üzere kolektif bir üslubun sonucu olan öztürkçe kelime kullanımındaki sıklık yavaş yavaş yerini özgün bir üsluba bırakır.

3.3.7.2. Cümle

Hüseyin Su, Türkçenin esaslarına uygun bir şekilde cümle kurma hassasiyetini çoğu kez dile getirir. Türkçenin yapısını bozmaktan kaçınan Hüseyin Su, “Biçimsel arayışları öykünün içeriğine denk düşmedikçe yapmam. Edebiyat bir oyun değildir. Dil oynamak değildir. Dille oyun olmaz. Teknikte bir değişiklik yapılacaksa bunun dille, içerikle bir bağlantısı olmalıdır. Aksi durum züppeliktir.” (Su, kişisel iletişim, 12.03.2018) şeklindeki sözleriyle dile verdiği önemi ortaya koyar. Kendisiyle yaptığımız söyleşide “Cümle hassasiyetim vardır. Özne+tümleç+yüklem kuralını çoğu kez gözetirim. Ancak zaman zaman devrik cümleye de başvurduğum da olmuştur.” (Su, kişisel iletişim, 12.03.2018) sözleriyle öykülerinde kullandığı cümle yapıları hakkında bilgi verir.

3.3.7.2.1. Devrik Cümle Kullanımı

Devrik cümle, kısaca yüklemi sonda bulunmayan cümlelerdir. Türkçenin söz dizimine aykırı bir kullanım olan devrik cümle kullanımı özellikle nesir dilini monotonluktan, sıkıcılıktan kurtarmak adına çoğu sanatçının başvurduğu bir yöntem olur.

Günlük konuşma ve şiir dilini nesre taşımak suretiyle ortaya çıkan devrik cümle kullanımı edebî metinlerde okuyucunun dikkatini çekmek adına önemli bir işleve sahiptir. “Konuşma ve şiir dilinin belirgin bir özelliği olan, yazılı anlatımda da kullanılan devrik yapılar, cümle içinde ve cümleler arasında anlatımın belirlenmesi, düzenlenmesi, vurgulanması ve dinleyicinin/okuyucunun yönlendirilmesi gibi işlevleriyle önem kazanır.” (Akçataş, 2002: 607)

Hüseyin Su, hem kendisiyle yaptığımız söyleşide hem de başka platformlarda Türkçenin genel esaslarına uygun yani özne+tümleç+yüklem şeklinde sıralanan cümleden yana tavır takınmış olduğunu söylese de ilk öykü kitaplarında çoğu kez bu kullanımın çok uzağında kaldığını söyleyebiliriz. Yazarın ilk öykülerinde devrik cümlelerin sıklığı üslupla ilgili göze çarpan en önemli unsurlardan biridir. Kendisiyle yaptığımız söyleşide Hüseyin Su, devrik cümle kullanım sıklığını kabul eder:

“İlk öykülerimde devrik cümlelerin varlığını kabul ediyorum. Dünya edebiyatında, monotonluğu kırmak adına devrik cümleler yerinde kullanılması şartıyla düz yazılarda çoğu kez kullanılmıştır Ben de özellikle *Edebiyat* dergisi döneminde öyküler kaleme alırken devrik cümlelere sıkça başvurduğum çünkü o dönemde *Edebiyat* dergisi çevresinde yazı yazarlar arasında öztürkçe kelimeler kullanmak gibi devrik cümle kullanmak da modaydı. Ama yüklemi başa alıp özneyi sonda kullanmak devrik cümle değildir. Önemli olan onu yerli yerinde ve etkili bir şekilde kullanabilmek. Ben devrik cümle olayına bu şekilde yaklaşmaktayım.” (Su, kişisel iletişim, 12.03.2018) sözleriyle anlama ve yapıya hizmet etmeyen devrik cümle kullanımına karşı olduğunu belirtir ve bilinçli bir şekilde devrik cümle kullandığını ifade eder. Yazarın eserlerinin dili ile ilgili yapılan değerlendirmelerde devrik cümle kullanımı özellikle vurgulanır ve bu durumun onun *yazı kimliğini* oluşturduğu ifade edilir:

“Hüseyin Su’nun hikâyelerindeki dil özelliklerinin başında devrik cümleler gelmektedir. Belki de hikâyeciliğimizin en iyi devrik cümle kullanan hikâyecisidir. Onun denemelerinde olduğu gibi hikâyelerinde de devrik cümleler yazarın üslubunun temel taşı oluşturur. Metin adeta bu cümle yapısıyla inşa edilir... Devrik cümleler Hüseyin Su’nun *yazı kimliğini* oluşturur. Hüseyin Su’nun cümleleri incelendiğinde, cümle yapılarının tamamına yakını devrik cümlelerden oluşur. Bu cümle yapısıyla

yazar hikâyelerine çok farklı vurgu sistemi ve buna bağlı olarak anlam dünyası meydana getirir.” (Erdem, 2005: 117)

Hüseyin Su'nun öykülerinde yaygın bir şekilde devrik cümle kullanımı onun şiirsel bir dil tercih etmesinden kaynaklandığını söylemek mümkündür. Bu noktada Hüseyin Su'nun öykülerinde şiirselik konusuna sonradan değineceğimizden şimdilik aşağıya öykülerinden seçtiğimiz devrik cümleleri vermekle yetineceğiz.

“Kapıyı arkasından çekince, açılan boşluğu doldurarak içeriye doğru yürüdü kar.” (AÜ, 2015: 11)

“Titreyen yüreği bir tüy denli yeğniydi ellerini yüzüne götürdüğünde.” (AÜ, 2015: 11)

“Pencere yerine duvardaki oyuğa çamurla tutturulmuş küçük bir cam parçasından dışarıyı görmeye çalıştı uzanarak.” (AÜ, 2015: 12)

“Bir tül dalgalandı ağırdan anneyle babanın yüzünde.” (AÜ, 2015: 33)

“Bulunduğu sokağın Uzun Çarşı ile birleşen ucuna bakıyordu kısılmış gözleriyle.” (GY, 2015: 24)

“Gece boyunca aralıksız yağan yağmur, camları, çatıları değil de senin düşüncelerini dövdü durdu hep.” (GY, 2015: 47)

“Hepsi defolsunlar, bir an önce defolup gitsinler, dedi öfkeyle.” (İçkanama, 2018: 16)

“Kendisinden beklemediği bir çeviklikle yanındaki insanların ayaklarına bastığına bile aldırmadan sürtünerek ilerledi arkaya doğru.” (İçkanama, 2018: 23)

“Peki, nasıl oldu da bakışlar ve hep dudak büktüğüm gündelik hayatın o küçücük ayrıntıları darmadağın etti beni.” (İçkanama, 2018: 104)

Sayısını daha da artıracığımız devrik cümle kullanımı, daha önce de ifade ettiğimiz gibi Hüseyin Su'nun üslubunun karakteristik bir özelliğidir. Onun öykü dilinin günlük konuşma diline yaklaşan bir öykü dilinin olmasında, nesir dilinin sıkıcılığının, monotonluğunun kırılmasında, öykü dilinin şiir diline yaklaştırılarak daha çarpıcı, etkili ve okuyucuyu sürekli diri tutan bir hâl kazanmasında devrik cümlelerin yadsınamaz katkısının olduğunu söylemek mümkündür:

“Devrik cümleyle yazar, ilgi çekici görünümünün oluşmasını sağlayabilmekte, hem ilk kısımdaki ögeyi hem de bulunduğu cümleyi anlam yönüyle daha etkili bir konuma getirebilmektedir. Hikâyelerde devrik cümleyle yazarın elde ettiği bir diğer unsur müziktir. Okuyucu metni okurken hikâyenin iç ahengine kendisini kaptırmaktadır. Hikâyelerdeki olayların yoğunluk derecesi devrik cümlelerle sağlanmış, bir orkestra ahengi kelimelerin farklı dizimiyle sağlanmıştır.” (Erdem, 2005: 118)

3.3.7.2.2. Eksiltili Cümle Kullanımı

Hüseyin Su'nun öykülerinin dil özelliklerinden biri de eksiltili cümle kullanımıdır. Devrik cümleye göre az kullanılan eksiltili cümleleri yazar, daha çok aşk teması etrafında şekillenen öykülerinde kullanır. Bu öykülerinde eksiltili cümleleri bilinçli bir biçimde kullanır. Bir anlamda kendi sesinin peşinden koşup giden öykü kişilerinin susuşlarını, kendi dünyalarında kayboluşlarını ve okurun da bu dünyanın içine çekmeyi, okuyucunun zihninde bir şeylerin belirmesini amaçladığını söylemek mümkündür. Böylelikle o, bu yolla aynı zamanda okuyucuya hareket edecek alan bırakarak onu öykü kişilerinin peşinden gitmeye çağırır. Hüseyin Su'nun öykülerinde tespit edilen eksiltili cümlelerden bazı örnekler şu şekilde sıralanabilir:

“Ayaklarına ayırık otları dolanmışken; gözlerine, gönüllerine tutkuları yapışmışken; çığlık çığığa bir cümle kurabilmek...” (AÜ, 2015: 105)

“Gözlerimin önü pul pul oldu. Gözlerimi kırpsam...” (GY, 2015: 77)

“Bir de beni ona bağlayan görünmez bağların her geçen gün biraz daha kısalarak kâlbimin o damlalarla dövülüşü, dallarımın ve yapraklarımın o fırtınayla kırılırcasına sarsılışı, o çingilarla kâlbimin benek benek yanışı, dağlanışı, onu tepeden tırnağa her gün ıslatan yağmurların sulu sepken, dalga dalga yüzüme, gözüme vuruşu...” (AH, 2014: 30)

“İşte böyle senin hayalinin, dalgın salınışının, solgun yüzünün, pul pul gözlerinin buğulu sesinin ardına düşüp günlerin, ayların, yılların içine dalmak, geçtiğin bütün yollardan, yaşadığın bütün mekânlardan, geçmek, sevdiklerini sevip sevmediklerini sevmemek, doğru bildiklerini doğru, yanlış bildiklerini de yanlış bilmek, hatıraların denizinde bata çıka, pupa yelken yol almak ve insanın ezeli ihtiyacı olan mahremiyetin beslediği damara tutunarak dirime ulaşmak, yaşamak, yaşamaya çalışmak...” (AH, 2014: 75)

“Zamanı ve mekânı uzatan insanın duyguları ve düşünceleriydi. Hepsi de insanın içinde uzuyor ve kısalıyordu. Yürüdükçe bitmek bilmeyen yollara dönüşen gündelik hayatın kıvrımları, kimi zaman da kalbin üzerinde yumuşacık bir nokta hâlinde kalıveren güzellik ve mutluluk anları...” (İçkanama, 2018: 56)

“Hayat ne denli ağırdı böyle. Ağır ve acımasız ve hiçbir zaman da affetmez... Dönüşsüz bir çizgi...” (İçkanama, 2018:60)

“Kusursuz güven, kusursuz utanç, kusursuz inatla harcanan bir ömür ve kıyıcılığımız, üstünlük elde etmeye yol açan gerilimli itişip kakışmalarımız...” (İçkanama, 2018: 73)

Eksiltili cümle kullanımı aynı zamanda yazarın şiirsel bir çabanın içinde olduğunu gösterir. Şiirsel dilin en önemli özelliklerinden biri de eksiltili kullanımınıdır. “Ölçülü, biçim kaygılarından da etkilenen kısa anlatım çabası, tıpkı atasözlerinde olduğu gibi, şiiri etkili kılan niteliklerdendir.” (Aksan, 1993: 62) Yazar, sayfalarca tutan bir düşünce ya da duyguyu bazen yarıda kestiği bir cümle üzerinden daha etkili bir şekilde verir.

3.3.7.2.3. Cümle Yapıları

Hüseyin Su, ilk öykü kitabı olan *Ana Üşümesi* kitabında daha çok devrik, kısa ve birleşik yapı cümleler kullanır. Bu cümleler çoğunlukla fiilimsilerle kurulan birleşik yapı cümlelerdir. Kendi üslubunu buldukça, sanat yatağını oluşturdukça öykülerinde kullandığı cümlelerin özellikleri de değişir. İlk öykülerinde görülen devrik cümlelerin sayısında bir azalma gerçekleşir, bunun yanında daha çok ilk öykülerinde görülen ve fiilimsilerle kurulan birleşik cümleler, zamanla yerini birbirinden virgül ya da noktalı virgüllerle ayrılan sıralı cümlelere bırakır. Özellikle son öykü kitabı olan *İçkanama*'da bir paragraf kadar uzun olan cümlelere denk gelmek mümkündür. Bireyin psikolojik yönünün irdelendiği bu öykülerde dıştan çok içe yönelen, öykü kişilerinin içsel dünyasını gözler önüne seren, onların ruh kıvrımlarında dolaşan, bunalımlarını ortaya koyan Hüseyin Su'nun uzun susuşlardan hareketle bu öykülerinde uzun cümlelere yer vermesi bilinçli bir tercihtir.

Aşağıda öykülerin yayım sırasına göre verilen örneklerden hareketle Hüseyin Su'nun cümle yapısındaki değişimler net bir şekilde görülür:

“Katı bir sessizlik vardı içeride.” (AÜ, 2015: 23)

“Babayla anne, güneş doğmadan önce kalkmış olurlardı her zaman.” (AÜ, 2015: 33)

“Gereksinim duymadığı hâlde yanından hiç ayırmadığı bastonunu önüne alarak iki eliyle kavradı.” (GY, 2015: 23)

“Bazen de yine gönlümü almak için bana ya bir gazelin ölçüsünü buldurur, ya bir edebî sanat sorar, edebiyat tarihine ilişkin bazı görüşleri birkaç cümleyle tartışır ardından da beyitler, beyitler, beyitler okurdu gazellerden ve kasîdelerden.” (AH, 2014: 32)

“Sonunda, o gün bahçedeki havuzun başında otururken âdeta kendi kendisine mırıldanır gibi konuşup duruşunu can kulağıyla eğilerek izleyişimin, ağzına bakışımın

farkına varınca anladım ki onun ufuksuz, uçsuz bucaksız, ıssız dünyasına inmiş ve birkaç aydan beri yaşadığı olayların onun başına gelebileceğini düşünmediğim ve ona yakıştırmadığım için, oda arkadaşımın hep küçümseyip durduğum kişiliğinin ardına düşmüş ve yolumu şaşırılmışım.” (AH, 2014: 94)

“Bildigi bütün küfürleri, şimdi de durakta kendini kaldırıma savurduktan sonra itişip kakışarak otobüse doluşan, sonra da caddelere sel gibi boşanacak, dükkânlarına, dairelerine, kahvelere, lokantalara istekli isteksiz, hırslı hırssız, hesaplı hesapsız, cimri müsrif, yüzlerinde sahte gülücükler ve yine sahte ciddiyetlerle arıların ağaç kovuklarındaki çürüklere girip çıkışları gibi girip çıkacak olan tanımadığı, çoğunun yüzlerini bile görmediği, belki hayatı boyunca da görmeyeceği, şehrin ve dünyanın uğultusunu çoğaltıp duran, insana bir kez olsun temiz bir nefes alabilecek kadar hava, ayağını emniyetle basabilecek kadar bir karış yer bırakmamak için el birliği etmiş insanların yüzlerine karşı, söze dökerek içinden sıralayıverdi. Eşi gibi onların da umurunda olmadığını düşündü, bezginliği daha da arttı.” (İçkanama, 2018: 14)

“Anlatamam, peki anlatmam mı gerek, kim zorluyor buna beni, o mu yoksa kendim mi, içimdeki ben mi, içimdeki o mu, ne önemi var hangisinin olmasının, beni tutuyor, eliyle değil elbette, söyledim ya nefesiyle, bakışıyla, varlığıyla, böyle yaşadığımızı bilmemle tutuyor, bir anın içinde dolanıp duruyoruz, sakinleş, nefes al, diyor bana, kendisi için tabii ki, o duygular ve yüzlerdeki o ifadeler, artık dinlendiren, acıları alan, yumuşacık bir yastık değil, bütün bunlar anlatılamaz ki hiç kimseye, yağmurda, karda, sokaklarda, sınımsız bir omza yaslanarak, içindeki hiçbir zaman sönmeden yanıp duran insanî bir ateşle yanarak, dışındaki birisine yine yakılarak, işte öylesine biraz daha düzenli nefes alıp vermeye çalışarak, hiçbir zaman anlamayacak neleri taşıyıp durduğunu, sürüklediğini; o yalnızca gördükleriyle kuşatıp kısıtıracak, hepsi o kadar.” (İçkanama, 2018: 76-77)

“O halde düşünme, düşünüyormuş gibi yapma, işine git gel, işini, evini, hayatını sev, başarmaya bak, tuttuğunu kopar, koştur durmadan, gece gündüz koştur, soluklanacak kadar zamanın olduğunda, işte böyle şimdiki gibi bir arkadaşınla karşılaştığında, eş dost oturmalarında senin de bol bol anlatacakların olsun, ağızından bal aksın, herkes gözlerini açıp ağızlarını yayararak mayışsın ve seni dinlesinler hayretle, kurumunu bozmadan, sen de hep yukarıdan bak hepsine, birin yanına beş kat, nasıl olsa anlattıklarının hepsini doğru mu yanlış mı demeden, dikkatle dinleyecekler ve inanacaklar, sen anlatırken, yaşarken ve yaparken başardıklarından hep daha fazlasını söyle, başarıdan başka bir değer yargısına inanmayan çevrendeki bu insanların, atıp tuttuklarının hiçbirisine itirazı olmayacaktır, çünkü onların da içlerinde besleyip büyüttüğü ifritlerinin önünü açıp salıvereceksin sen, hiç kimsenin sana ve kendi aralarında da birbirlerine benzemediklerini düşünme sakın, aynı karede sıkıştırılmış tek bir fotoğrafın deviniminden ibaret olduğunu göreceksin çevrendeki arbedenin, onun için abartının, alayın, horlamanın sonuna kadar git, işte o zaman seni daha çok sevecekler, önemseyecekler, onlar için çok daha hoş bir insan olacaksın...” (İçkanama, 2018: 114-115)

Hüseyin Su'nun *İçkanama* adlı öykü kitabı üzerine yapılan bir değerlendirmede öyküde kullanılan ve zaman zaman bir paragraf kadar yer tutan bu türden uzun cümleler eleştirilir, okuyucuyu yoran ve kelime tekrarlarıyla okuyucuya gereksiz bir 'yük' yükleyen cümleler olarak tanımlanır. (Karaca, 2018: 89)

3.3.7.3. Ağız-Şive Yansımaları Atasözü ve Deyimler

Eserlerinde standart dili³⁹ kullanmaya özen gösteren Hüseyin Su, öykülerinde şive ve ağız özelliklerine yer vermez. Hüseyin Su'nun öykü dünyasındaki kişilerin, bölge ve yerleşim yeri gözetmeden ister şehir olsun ister kasaba ister köy nerede olursa olsunlar daima standart Türkçeyi kullandıkları görülür. Kendisiyle yapılan bir söyleşide Hüseyin Su, şiveyi doğru bulmadığını, ağız ve şivenin sanat eserinde iğreti durduğunu ve bunun taklitten öteye gitmediğini dile getirir. Belli bir dönem birtakım politik, sosyal ve toplumsal nedenlerden dolayı sırf “gerçeklik”i vurgulamak adına başvurulmuş ağız ve şive özellikleri bir dönem ilgi görse de verilen bu eserlerin belli bir süre sonra unutulduğunun altını ısrarla çizer. (Su, 2017)

Hüseyin Su, ağız ve şive ile ilgili bu şekilde düşünürken bununla birlikte öykülerinde güncel konuşma ve yazı dilinde pek kullanılmayan yöresel birtakım sözcükleri kullanmaktan da geri kalmaz. Özellikle Orta Anadolu Bölgesi'ne ait bu sözcükleri ilk öykü kitabı olan *Ana Üşümesi*'nde çokça kullanır. *Ana Üşümesi* kadar olmasa da Hüseyin Su'nun diğer öykü kitaplarında da bu kullanımın devam ettiği görülmektedir:

“...yüreği bir tüy denli *yeğni*...” (AÜ, 2015: 11)

“...rüzgâr, bir *çivgin* hâlinde dolaşırdı köyün sokaklarında...” (AÜ, 2015: 14)

“...Sıcak suda pekmezi *özeyerek* yaptığı şerbetten...” (AÜ, 2015: 14)

“...Kaymaklar bakraçlarda bekler, *hevenkler* tavanda asılı olurdu.” (AÜ, 2015: 24)

“...ağzını yayıp gözlerini *belerterek* konuşuyordu.” (AÜ, 2015: 35)

“...birbirimize bakar *dolukur*, birbirimize bakar ağlar...” (AÜ, 2015: 42)

“*Kavlattılar*, yapıştırdılar, söktüler...” (AÜ, 2015: 43)

“*Ürkünün* kenetlediği ellerimizi hiç bırakmayalım...” (AÜ, 2015: 45)

“...dolukan gözleri, *seğriyen* yüzü...” (AÜ, 2015: 49)

“Beş çocuklu dul kadının *sağım* koyunlarını da sürüklediği...” (AÜ, 2015: 54)

“Bize o *yumuş buyuruyor*, o iş veriyor...” (AÜ, 2015: 64)

“...hepsi birden kuruyup *kavut* olmuşlar, *çalıklaşmışlar*.” (AÜ, 2015: 80)

³⁹Kuralları sözlüklerde ve yazım kılavuzlarında tespit edilmiş; eğitim, hukuk, basın yayın alanları ile resmî yazışmalarda kullanılan, işlev ve geçerlilik alanı geniş, sosyal sınıf ve yerel iz taşımayan dil türüdür.

“...ellerini bellerine dayayarak *kaykılırdı* bir ayağının üzerinde.” (AÜ, 2015: 96)

“...kırgın ve sessiz *üğünüşünün* bile farkına varamıyorduk.” (GY, 2015: 26)

“...deftere yazacak, *küşüm çekmemelerini*, güzün uğrayabileceklerini söyleyecek...” (GY, 2015: 28)

“...*belik* ör oğlunun saçlarını, diyecek...” (GY, 2015: 37)

“...*loğ taşını* alıp sağa sola çekecek...” (GY, 2015: 41)

“...*beleğinin* üstünden uyuyan bir bebeği sever gibi...” (GY, 2015: 42)

Bunlar dışında öykülerde geçen günlük konuşma diline yansımayıp halk arasında kullanılan diğer kelimeler; *cedelleşmek, yeğnileşmek, kağşamak, ırmayışları, üğüntü, ırganmak, örk, gemini gevdirme, gev, ökbe, çemremek, çingı, okuntu, uduma boğulmak...* şeklinde sıralanabilir.

Hüseyin Su'nun öykülerinin diliyle ilgili ön plana çıkan özelliklerden biri de kullandığı deyimlerin çokluğudur. Dilin anlamsal boyutunun zenginleşmesine hizmet eden ve çoğu kez gerçek anlamları dışında kullanılan kalıplaşmış ifadeler olan deyimler, onun öykülerinde önemli oranda yer tutar:

Aza koyar olmaz, çoğa koyar dolmazdı, (kendisini)yollara vurmak, derli toplu, anıları üüşmek, dili olsa da konuşsa(yollar), gözü gönlü evde kalmak, göz göze gelmek, iz sürmek, gözlerini yerden kaldıramamak, kulak kabartmak, çal köşe oturmak, gözlerine uyku girmemek, onuruna dokunmak, gözlerini kaçırmak, ıkına sıkına söylemek, yüzü renkten renge girmek, kaşlarını çatmak, göbeğine gün ışığı düşürmek, kulak vermemek, tadı damağında kalmak, baş döndürmek, nodul yemiş gibi olmak, ağzının kokusunu dinlemek (çekmek), kol gezmek, dışından tırnağından artırmak, yüzünden okunmak, burcu burcu kokmak, dişine taş değmek, yüzünü allar basmak, zapt etmek, gönül yorgunu, tadı tuzu kalmamak, yol yorgunu, ömür ağacını yontmak, küşüm çekmemek, höyküre höyküre ağlamak, yüreği gürp gürp vurmak, yüreğine seslenmek, namaza durmak, gücüne gitmek, dil dökmek...

3.3.7.4. İkilemeler

Anlamı güçlendirmek amacıyla çeşitli yollarla oluşturulan ve hemen hemen bütün dillerde bulunan bir anlatım biçimi olan ikilemeler, Hüseyin Su'nun öykülerinde öne çıkan dil özelliklerinden biridir. Özellikle günlük konuşmada sıkça başvurulan bu yapılar yazı dilinde de yazarlar tarafından sıkça kullanılan bir anlatım biçimidir.

Hüseyin Su'nun öykülerindeki ikilemeler verilmek istenen duygu veya düşüncenin etkisinin yanında ses bakımından da metne ahenk katar. Metne müzikalite katan bu ikilemelerin bir diğer özelliği de bugünkü dilde çok fazla kullanılmayan daha çok yöresel olan ikilemelerden oluşmasıdır:

“...dişlerini *sora sora* bakarlardı.” (AÜ, 2015: 17)

“...*hatur hatur* bir sesle kemiren eşek...” (AÜ, 2015: 20)

“Güllerin *çıt çıt* açıldıklarını görürdüm.” (AÜ, 2015: 26)

“*ezim ezim* eziliyor, *bürüm bürüm* bükülüyordu karşılarında.” (AÜ, 2015: 35)

“...*püfür püfür* esen yele...” (AÜ, 2015: 94)

“... *höyküre höyküre* ağlayacağım...” (GY, 2015: 36)

“...yüreğim *gürp gürp* vuracak...” (GY, 2015: 37)

“...*fevç fevç* çoğalarak yürüyeceğini düşlediği, soluklanmadan koşacağına...” (GY, 2015: 103)

“Sen sen ol da *doluka doluka* yutkunma.” (GY, 2015: 105)

“*Küfür küfür* bir esintiydi hayat onun için.” (AH, 2014: 20)

3.3.7.5. Şiirsellik

Edebi bir tür olan öykünün diğer türlerle ilişkisinin olduğu bir gerçektir. Öykünün yakın ilişkide olduğu türlerin başında şiir gelir. Özellikle modern öykü ile birlikte olayın ikinci plana atıldığı, bireyin sadece bir an'ına tanıklık eden, bireyin iç dünyasını derinlemesine inceleyen öykülerde şiir diline yakın bir dilin kullanıldığı görülür:

“Tarihsel süreç içerisinde pek çok sanatsal ürünün şiiri o büyük tecrübe, imkân ve doğasından etkilendiğini biliyoruz. Aslında garipsenecek bir yan da yok. Çünkü ‘insanlığın en sahici dili’ olan şiir, o müthiş doğası ile pek çok yazınsal tür ve sanat için çekici, büyümlü bir etki alanı yaratırken onlara değerlendirilebilir ‘malzemeler’ de sunuyor. Bu sanatlar ve türler de kaçınılmaz olarak şiirin imkânlarını değerlendiriyorlar... Günümüzde geleneksel formunu terk ederek imgesel, simgesel anlatımın peşine düşen öykü, ‘anlam yoğunluğu, doku zenginliği, biçim sıklığı’ özellikleriyle şiirin doğasına daha bir yaklaşmıştır. Modern öykü artık kelimenin gücünden ve çağrışımından yararlanırken konuşma diline ve gevezeliğe uzak durarak vurucu ve net bir anlatımı yakalıyor. Sese yönelik ritim çabaları ile alışkanlık ve sözdizimi titizlikleriyle, kelime dokusunu gözetken işçilikle şiirselliğe ulaşıyor.” (Tosun, 1999: 23-24)

Daha çok simge ve imgelerden hareket eden, anlam yoğunluğunu hedefleyen, az sözle çok şey anlatma amacını taşıyan modern öykünün bu yönüyle de şiire yakın

durduğunu söylemek mümkündür. Öykünün, şiirin bizzat kendisinden değil dilinden yararlandığını dolayısıyla bu durumun dikkat edilmesi gereken bir husus olduğu ise şu sözlerle açıklanır:

“Öyküdeki şiir, şiirin değil dil’in imkânları olarak anlaşılıyor daha çok. Söz gelimi anlatıcı kişiye kimi sözcükler, söz öbekleri yinelettirilerek öykü çok öznel, çok duygusal bir yere çekiliyor. Devrik veya kesik cümleler veya parçalanmış sözcükler bu tutumun diğer hileleri. Tabii, söz dizimini alabildiğince çarpıtmak da. İmge ise başlıbaşına bir amaç. Mecazlar, aliterasyonlar keza. Bunların adeta bombardımanına uğruyoruz okur olarak.” (Mert, 2015: 126)

Hüseyin Su’nun öykülerindeki dilinin en önemli özelliklerinden biri de şiirselliktir. O, hayatın kaba gerçekliğini sanatın imkânlarıyla yumuşatıp ona yeni bir form, yeni bir biçim vererek okuyucuya sunar. Bunu yaparken özellikle şiirselliğin verdiği imkânlardan sıkça yararlanır.

Hüseyin Su’nun öykülerinde olaydan çok bireyin iç dünyası ön plana çıkar. Dolayısıyla bir olay ya da yaşantı kurarak etki yaratmak yerine duygu iletmeyi tercih etmek (Bolat, 2012: 46) isteyen yazarlar için şiire yakın bir dil kullanmak ya da şiirin imkânlarından yararlanmak kaçınılmaz bir gerçek olur. Özellikle ilk öykülerinde şiir türünün hem dilinden hem de biçimsel imkânlarından yararlanan Hüseyin Su kendisiyle yaptığımız söyleşide şiirselliğin önemini şu sözlerle açıklar:

“Şiir dilinin inceliği ve işlenmişliği açısından her yazar, dili bir şair kadar inceltmiş ve işlenmiş görmelidir. Yani hangi türde yazarsa yazsın, her yazar yazısını yazarken bir şairin titizliği ile dilini oluşturmaldır. Hiçbir hakiki sanat eseri, yüzeyden akan bir su değildir; derinden akar, dolayısıyla onun değerini bulmak için sondaj yapmak gerekir. Bu da dili ile ilgilidir. Bir sanat eserinin başarısı, onun derinliği ile yakından ilişkilidir. Bu noktada benim de bir şair yönümün olduğunu söyleyebilirim.” (Su, kişisel iletişim, 12.03.2018)

Hüseyin Su’nun öykülerindeki şiirsellik, kimi zaman devrik cümleler, kimi zaman ikilemeler, kimi zaman da tamamlanmayan (eksilteli) cümleler şeklinde kendini gösterir. Bunun dışında cümle içinde asonans ya da aliterasyon gibi şiirselliğe ait birtakım unsurlar, alt alta sıralanan cümlelerin sonunda yer alan ve redifle kafiyeyi andıran ses benzerlikleri yazarın öykülerinde şiirsellik adına yararlandığı bazı unsurlardır. Özellikle ilk öykü kitabı olan *Ana Üşümesi*’nde kullanılan devrik cümlelerin çokluğu dikkat çeken en önemli hususlardandır. Bu kullanım, benzer seslerin tekrarlarıyla birleşince ortaya ahenkli bir yapı çıkar: “Kapıyı arkasından çekince, açılan boşluğu doldurarak içeriye doğru yürüdü kar. Bütün bedeni birden üşüdü. Kar, sabaha değin sürüp doldurmuştu evin dulda kalan önünü. Kapının yarı boyuna çıkmıştı çığ.

Rüzgâr köşe bucak dolaştı bir ânda evin içini. Hemen çocuklarının yataklarına giderek yorganlarını iyice bastırdı, başlarına değin çekerek...” (AÜ, 2015: 11)

“Alnımı Uzatıyordum Rüzgârın Dudaklarına”da öykü başkişisi gencin geçmişe dönerek çocukluğuna ait anları hatırlaması şiirsel bir hava içinde verilir:

“Gülerin çit çit açıldıklarını görürdüm sabahın erken saatlerinde. İri göbekli bahçe gülleri olurdu bütün bahçelerin çitlerinde. Güneş sarardıkça onlar kızarırdı. Serinliği gitmezdi kuşluk vaktine kadar bahçelerin arasındaki yolların. Kalburlarla toplardık gülleri. Sarı kabak güllerini, kırmızı bahçe güllerini harmanlardık ellerimizdeki bu kalburlarda; kalburlar derinleşirdi kucağımızda...” (AÜ, 2015: 26)

Yukarıdaki alıntıda görüleceği üzere devrik cümlelerin kullanımı, “çit çit açılmak” şeklinde işitsel yönü ağır basan ikilemelerin kullanımı, “gül, kalbur” gibi sözcüklerin tekrarı, yine alıntı içinde “l” ve “r” seslerinin sıkça kullanımı şiirsel bir yapının olduğunu açıkça ortaya koyar.

“Aydan Arıdır Yüzleri”nden alıntılanan aşağıdaki örnek şiirsel çabanın açık bir kanıtı olarak okumak mümkündür. Şiir dilinin en önemli özelliklerinden biri de kısa ve eksilteli bir anlatımdır.(Aksan, 1993: 59)

“derûni dilden
ve canı gönülden pek...
ellerinizden bir gül destesi gibi incitmeden... diye
evlerimiz bağlarımız dağlarımız burnumuzda tütüyor
köpeklerimiz kedilerimiz
severken batan sakallarınız ve dayaklarınız
annelerimizin azarları kaçarken arkamızdan kürelediği süpürgeler odunlar
oklavalar tavalar
yırtıklarımız söküklerimiz
açlıklarımız ve yine açlıklarımız
evimiz/dünya
siz ve biz/insanlar
güzellik iyilik ve sevgi
babalar anneler kardeşler ve çocuklar
kestane kebab
acele cevap... diye...” (AÜ, 2015: 47)

Yukarıda alıntılanan örnekte yazarın geleneksel nesir yazılarında görülen alışılmış cümle kalıpları yerine, satır sonuna varmadan kırılan ve bir sonraki satıra geçen ve nazım türü yazılarda görmeye alışkın olduğumuz bir form dener. Bu form geleneksel öykü sayfalarında görülmeyen bir denemedir. Bunun yanında eksilteli cümle kullanımı ve satır sonlarında birbirine benzeyen seslerin (-ınız, ımız, imiz..) tekrarı, benzetmeler ve “z” ile yapılan aliterasyon şiirsellik adına dikkat çeken diğer unsurlardır.

Bunun dışında manzum türünde eserlerinden çok kullandığı temalardan biri olan özlem, alıntılanan örnekte dikkat çeker.

“Rahvan”da da yazar, şiir türünün biçim özelliklerinden yararlanır, öykünün kimi yerlerinde cümleleri satırın sonunda bitirmeden cümleleri yarıda kesip bir alt satıra geçer. Bunun yanında bu bölümlerde özellikle cümlelere küçük harfle başlaması da şiirsel bir dilin bilinçli bir şekilde tercih edildiğinin göstergesidir:

“olur ya, bir gün aramızdan engellenmiş olarak anılmak istemiyoruz
yüzümüze şavkı vurarak, atımızın yelesi savrulurken seherde
nal sesleri derinden derine yüreğimizi döğerken hazla
ayaklarında gül tozları
içimizden binlerce atlı geçer
bağlanmak bir sevda...” (AÜ, 2015: 78)
ellerimize demirler yapıştı her yerde
soğuk, kurtulamadığımız acılı pas kokuları
alnımızı dayayacak yer bulamadık
ellerimiz uzayıp giden boşlukta
çekip çekip yoruluyoruz
saçlarını karanlığın...” (AÜ, 2015: 81)

Yukarıda alıntılanan örnekte yazarın geleneksel nesir formu yerine, nazım formunu denediğini ve satır sonuna varmadan cümleleri yarıda kesip bir sonraki satıra geçtiği görülür. Epik bir anlatımın hakim olduğu alıntıda kullanılan imaj ve imgeleri de şiirsel bir çabanın ürünü olarak okumak mümkündür. *ayaklarında gül tozları, acılı pas kokuları, karanlığın saçları* gibi imajlar öyküye şiirsel bir hava katar. Bununla birlikte cümle sonlarında görülen ses benzerlikleri, metniçindeki “r” ve “l” seslerinin tekrarlarıyla sağlanan aheng ve ritim şiirselliğin öyküdeki bir diğer boyutu olarak ön plana çıkar.

Ana Üşümesi kitabının ikinci bölümünü oluşturan öykülerden olan ve daha çok hitabet havası taşıyan öykülerden olan “Isındıkça Buğulanan Toprak”ın girişinde alt alta şiir formunda sıralanan cümlecikler göze çarpar. Zarf-fiil ile sıfat-fiillerden oluşan ve okuyuşta metne müzikalite katan bu durum bilinçli bir tercihin sonucudur:

“Onu burada tutan neydi?..
Tek cümlelik
(okuya okuya bitiremediği
günlerce çantasında taşıdığı
yeniden okuduğu
okudukça bilendiği
bilendikçe keskinleştiği
güçlendiği
sorumluluğunu

özgörevini daha da derinden kavradığı
en sonunda da
masasının üzerine
elinin altına koyup
oturup kalktıkça
okuduğu)
mektup değil miydi?
Yineledi içinden:
‘Hoş geldiniz T’ye!..’” (AÜ, 2015: 87-88)
Yine aynı öyküde yer alan;
“Tırnakları yer tuttu...
Yeniden tutundu uzanan ele...
Bütün insanlar el ele!..
Yürüdü(LER)” (AÜ, 2015: 89)
ifadeleri de şiir formunda yazılmıştır.

Hüseyin Su, “İbrişimden Yürek Bağları” adlı öyküsünde içeriğe uygun bir form denemesinde bulunarak sözcük ile anlam arasında bir ilişki kurar, merdiven sözcüğünü merdiven biçiminde yazarak anlam ile şekil arasında bir ilişki kurar ve bu yolla somut şiirin imkânından yararlanır:

“Artık kağşamış bir merdiveni
i
ni
yor
dun
ağır aksak.”(GY, 2015: 51)

Hüseyin Su’nun *Ana Üşümesi*’nden sonraki öykü kitaplarında -*Gülşefdeli Yemeni, Aşkın Halleri, İçkanama*- şiir türüne ait biçimsel birtakım unsurlarda gözle görülür bir şekilde azalma olduğunu söylemek mümkündür. Devrik cümle, eksiltili cümle kullanımının azaldığı bu öykülerde dil, lirik özelliğini korur.

3.3.7.6. Yazım ve Noktalama İşaretleri

Hüseyin Su, aynı zamanda denemeci kimliğiyle de bilinir. Sanattan edebiyata, modernizmden geleneğe kadar geniş bir yelpazede denemeler kaleme alan Hüseyin Su’nun denemelerinde değindiği başlıklardan biri de dildir. Dilin yanlış kullanımından imlâya; imlâdan noktalama işaretlerinin kullanımına; noktalama işaretlerinin kullanımından şapka işaretine kadar birçok konuda görüşlerini dile getiren yazar, bu düşüncelerini öykülerinde elinden geldiğince uygular, bir anlamda denemelerinde

savunduğu düşüncelerini öykü aracılığıyla pratiğe dönüştürür. Onun, denemelerinde dikkat çektiği konulardan biri anlamsal farklara dikkat edilmeden bazı kelimelerin birbiri yerine kullanılmasıdır. Toplumun hemen hemen her kesiminde yer alan insanların bu hatayı yaptığını dile getiren Hüseyin Su, bu tür hataları sözlük ve imlâ kılavuzu kullanmamaya bağlar. *Bir Yağmur Türküsü* adlı deneme kitabında “Değın, Denli ve Karşın” (Su, 2015a: 107-110) başlıklı yazısında yukarıda belirtilen hataya dikkat çeker. Hüseyin Su’nun bu hassasiyeti öykülerde de göze çarpar:

“Kar, sabaha *değın* sürüp doldurmuştu evin duldada kalan önünü.” (AÜ, 2015: 11)

“Hemen çocukların yataklarına giderek yorganlarını iyice bastırdı, başlarına *değın* çekerek.” (AÜ, 2015: 11)

“Titreyen yüreği bir tüy *denli* yeğniydi ellerini yüzüne götürdüğünde.” (AÜ, 2015: 11)

“Ne *denli* yalvarıp yakarmıştı Tanrı’ya canını kocasından önce alması, kendisini de beş yetimle duvar diplerinde koymaması için.” (AÜ, 2015: 13)

“Uyanıncaya *değın* neler çekerdi neler...” (AÜ, 2015: 13)

“Yol parasından kurtulmak için beşinci çocuklarının bir an önce doğmasını ne *denli* çok istiyorlardı.” (AÜ, 2015: 18)

“...sabahlara *değın* uyku girmezdi gözlerimize.” (AÜ, 2015: 28)

Hüseyin Su’nun üstünde ısrarla durduğu konulardan biri de düzeltme (inceltme, uzatma) işaretinin kullanımıdır. Dilimizin çözüme kavuşturulamayan problemlerinden biri olan düzeltme işareti, özellikle Arapça ve Farsçadan dilimize geçmiş kelimelerde, kimi ünlülerin uzun kimi ünlülerin de ince okunmasını sağlayan bir unsurdur. Türk Dil Kurumu’nun yayımladığı imlâ kılavuzlarının bir kısmında bu işarete yer verilirken bir kısmında da bu işaret ortadan kaldırılır. Dildeki yozlaşmaya ve siyasi müdahalelerle paralel bir şekilde bu probleme dikkat çeken Hüseyin Su’nun, düzeltme işareti konusundaki görüşleri önemlidir:

“Türkçenin, imlâsı ile de en çok oynanan dillerden biri olduğunu belirtmeye bile gerek yoktur. Bütün bunların nedeni de bilimsel değil siyasal, hatta en keskin anlamıyla ideolojik; en hafif anlamıyla da ‘politik ve partizanca’dır. TDK’nın ‘Gözden geçirilmiş yeni baskı’ ‘Genişletilmiş ve gözden geçirilmiş yeni baskı’ kaydıyla İmlâ Kılâvuzlarının son üç baskısında da bir imlâ birliği, hatta imlâ birliğini amaçlayan çaba aramak boşunadır. Böyle bir çabanın olabileceği yönünde bir umut da görülüyor. Böyle olunca da her dönemde, her yazarda, her kitapta, hatta bir yazarın her yazısında ayrı bir dil ve imlâ ile karşılaşabiliyoruz. Herhangi bir dergide yazan yazarların yazılarında da

aynı durumla karşılaşıyoruz. Bir dergide, bir yazarın bütün kitaplarında, yazılarında dil ve imlâ birliği olması gerekmez mi? ‘Birkaç’ ayrı yazılsa ne olur, birleşik yazılsa ne olur?.. ‘Hâl, rüzgâr...’ gibi sözcüklere (^) işareti konsa ne olur, konmasa ne olur? diyemeyiz, dememeliyiz. Dildeki, imlâdaki savrukluğu, başıboşluğu, düşüncede gözettiğimiz tutarlılıktan ayrı düşünemeyiz. Yazı, dil ve imlâ disiplininin gereği değil mi? Ne ki, düzeltme aşamasında yazıların imlâsına müdahale ettiğimiz bazı yazarların, bir sonraki yazılarında aynı imlâ yanlışlarını yinelediklerini görüyoruz. ‘Halukar’ın ‘Hâl ü kâr’; ‘İslami’nin ‘İslâmî’; ‘dini, ahlak’ın ‘dinî, ahlâk’ vb. şeklinde yazılması gerektiğinin yazı açısından önemsiz birer ayrıntı olduğu düşünülüyor olsa gerek... İmlâ Kılâvuzlarının çeşitli dönemlerde resmî, siyasî rüzgârın etkisi yönünde yapılan baskılarında; ‘düzeltme işareti konmadan kullanımı yaygınlaştığı için...’, ‘Batı dillerinde buna benzer bir işaretin kullanılmadığı göz önüne alınarak yeni kelimelerde bu işaretin kaldırılması yazılış yanlışını sayılmaz...’, ‘...durumlarda kullanılır, bunların dışında kullanımdan kaldırılmıştır.’ gibi keyfi ve kasıtlı tutumlara hem yazıda hem de hayatın her ânında teslim olmamak gerektiği hususunda bir titizliği korumalıyız... Şapkayı unutmamak gerekir.” (Su, 2015a: 115-116)

Hüseyin Su, yukarıda alıntıladığımız görüşleri doğrultusunda yayımladığı bütün eserlerinde -ister öykü olsun ister deneme ister günlük - düzeltme (^) işaretini ısrarla kullanır ve hiçbir eserinde bu kullanımı göz ardı etmez:

Âdeta, rüzgâr, hâl, ân, kâlp, Ebûbekir, kurşunî, itirazî, âhenk, lâmba, Yâsin, hâlâ, lâstik, selâm, derûni, kâğıt, dükkân, telâş, terzihâne, resmîgeçid, hîle, mekân gibi düzeltme işaretinin kullanıldığı örneklere Hüseyin Su’nun eserlerinde sıkça rastlamak mümkündür.

Noktalama işaretlerinin kullanımında da hassas davranan Hüseyin Su, öykülerin tamamına yakınında bu hassasiyeti gösterir. Anlam karışıklığını gidermek amacıyla kesme işaretini kullanması, Hüseyin Su’nun noktalama işareti kullanımında gösterdiği özenin bir göstergesidir: “Ayakkabılarını daracık ara’ya çıkardı... Ara’ya nasıl çıktığını, ayakkabılarını nasıl giydiğini bile pek anlamadan, kendisini kapının dışında buldu.” (AÜ, 2015: 39)

Noktalama işaretlerinin kullanımı ile ilgili dikkat çeken bir diğer özellik de Hüseyin Su’nun bazı cümlelerde soru ve ünlem işaretinden sonra üç nokta kullanmasıdır. Bu kullanım, cümlenin anlamında bir devamlılık, cümle bitse bile etkinin okuyucunun zihninde devam etmesini sağlar:

“Toprak kokusu, bitki kokusu, ot kokusu, meyve kokusu sardı her yanımızı. Anne kokusu ve sayrı, terli bir baba kokusu! İlaç kokusu!..” (AÜ, 2015: 25)

“...elindeki bavuluyla hızla uzaklaşan şapkalı, boyunbağlı, kırpık sakallı, yaşlı; bohçasının üzerinde oturan çiçekli patiska entarili kadınla kundaktaki çocuğu ve herkes, insanlar!..” (AÜ, 2015: 80)

“Bizim içine doğru dörtnala koştuğumuz hayatın kör karanlığının, daha azgın, daha acımasız ve bizimkini katlayan bir iştahla bizi içine alan, çağıran kudurtuculuğu neydi?..” (İçkanama, 2018: 28)

Bunun yanında Hüseyin Su’nun kimi zaman anlamı pekiştirmek amacıyla art arda üç ünlem işaretini ya da okuyucunun zihninde cümlenin devamlılığını sağlamak adına bitmiş cümlelerin sonunda üç nokta kullanımını standart kullanımın dışındaki kullanımlar olarak değerlendirmek mümkündür.

“İçten içe bir duygu ağdı birden.

‘Ebûbekir,

Ömer,

Osman,

Ali!!!” (AÜ, 2015: 16)

“o günden sonra çocuk yokun ne demek olduğunu çok iyi anlamıştı...” (AÜ, 2015: 36)

“o önde, öbürleri arkada, bıraktıkları boşluktan habersiz çekip gittiler...” (AÜ, 2015: 36)

“Bu her gün böyleydi...” (AÜ, 2015: 60)

“Ondan sonra olanların hiçbirisini hatırlaması mümkün değildi...” (İçkanama, 2018: 53)

3.3.7.7. Hüseyin Su’nun Öykülerinde Metaforik Dil

Günlük konuşma ve yazı dilinde anlamı güçlendirmek ve somutlaştırmak amacıyla başvurulan yöntemlerden biri de bir varlığı, kavramı ya da durumu başka bir varlık, kavram ya da durum ile anlatmaktır. Özellikle şiirsel dilin imkânlarından biri olan ve daha sonra diğer türler için de kullanılan bu durum benzetme, istiare, eğretilme, deyim aktarması, metafor gibi kavramlarla karşılaşılır. Ancak sıralanan bu kavramların birbirinden ayrılan yönleri de mevcuttur. Bir sözcüğün doğal anlamı dışında kullanılması anlamına gelen metaforun özü; bir tür şeyi başka bir tür şeye göre anlamak ve tecrübe etmektir. (Lakoff ve Johnson; 2005: 27) Metafor Yunaca bir kelime olup méta ve phéro yapılarının bir araya gelmesiyle oluşur. Méta başka anlamına gelirken phéro ise taşımak götürmek anlamına gelir. (Nişanyan, 2007: 293) Metaforda bir nesneyi başka bir nesne ile anlatmak, canlandırmak ya da temsil etmek söz konusudur. (Huyugüzel, 2019: 245) Dolayısıyla metaforda öne çıkan husus, bir ismin

veya deyimın aslında doğrudan doğruya ait olmadığı bir şey için kullanılmasıdır. (Wellek ve Warren, 1983: 248)

Hüseyin Su'nun özellikle ilk öykü kitabında öykü dilinin şiir diline yakın olmasından ötürü bu öykülerde metaforik dile sıkça yer verdiğini söylemek mümkündür.

“Ana Üşümesi”nde öykü kişisi dul anne; “Eklem yerlerinden çatırtılar geliyordu; tıpkı rüzgârda sallanan çürük, yıllanmış ağaçlar gibi.” (AÜ, 2015: 12) cümleleriyle tasvir edilir. Dul kadının yaşlılığını, yorgunluğunu vurgulamak adına anlatıcı, kadını; rüzgârda sallanan, çürük ve yıllanmış bir ağaca benzetir. Deyim aktarması yoluyla doğadan insana bir aktarım yapılır.

Öyküde geçen diğer bir metafor da kar tanelerinin insana benzetilmesidir. “En açık ontolojik metaforlar fiziksel nesneyi ayırıcı kişi olarak belirleyen metaforlardır.” (Lakoff ve Johnson; 2005: 58) “Duvardaki küçük cam parçalarına vuran kar taneleri, sabaha değin ‘kapıyı açın’ diye fısıldardı âdeta.” (AÜ, 2015: 12) Kişileştirme yoluyla kar tanesi ile insan arasında ilişki kuran anlatıcı, bu şekilde kış mevsiminin şiddetini de ortaya koyar. Kar tanesi sadece kişi yönüyle değil aynı zamanda bir düşman olarak da ön plana çıkarılır.

Aynı öyküde insandan doğaya aktarım gerçekleştirilir: “Köyün aşağısında bir sınır, ince bir şerit gibi uzayıp giden yol, her zaman ıssız olurdu böyle günlerde. Çıplak ağaçların kuru dalları suda boğulan bir insanın elleri gibi sallanır dururdu.” (AÜ, 2015: 14) Kış mevsiminde tüm yapraklarını döken ve çıplak dallarıyla ıssız yolda savunmasız kalan ağaç, boğulmakta olan bir insanın çırpınırken yaptığı el hareketlerine benzetilir. Boğulan insanın yaşadığı temel duygu korkudur, paniktir. Anlatıcı bu metaforla dul kadının yaşadığı korkuya bir göndermede bulunur.

Aynı öyküde soyut olan bir kavram, benzetme yoluyla somutlaştırılır: “...yoksulluk da kara bir dev gibi otururdu kapının önüne” (AÜ, 2015: 17) Yoksulluk-kara dev benzetmesiyle kurulan metaforla yoksulluğun ürkütücülüğü ve yarattığı problemin büyüklüğü anlatılır.

“Aydan Arıdır Yüzleri”nde öykünün ilk sahnesinde köyünden okumak için ayrılan gençlerin yaşadığı duygu değişimleri doğadan insana aktarmalar yoluyla verilir: “Kafamızda ve gönlümüzde bir kıpırtı, bir kıpırtı... Sürekli göz kırpar gibi; bir kuşun daldan dala sekişi, bir kır çiçeğinin rüzgârın uyumundan başını sallayışı gibi...” (AÜ,

2015: 41) Gençlerde yaşanan anlık duygu değişimleri, sevinçten hüzne, hüzüden tekrar sevince dönen dalgalanmalar bir kuşun kararsızlığıyla, daldan dala konmasıyla anlatılır.

“Tüneller”de öykü başkişisi konuşma yaparken içinde bulunduğu psikolojik durum ve atmosfer deyim aktarması yoluyla verilir, doğadan insana aktarım gerçekleştirilir: “Her zaman böyle konuşur: Bir denizin yerinde ığranışı gibi.” (AÜ, 2015: 71)

“Girdaplar”da kişileştirme yoluyla benzetme yapılır: “Okşar gibi yavaş yavaş esen, sevecen bir dudak gibi yüzünde, boynunda ve bağrındaki kılların arasında dolaşan rüzgâra karşı boynunu iyice uzatıp gözlerini yumarak kokladı; burun delikleri genişliyor, alnının yüzünün derisi geriliyordu.” (AÜ, 2015: 94) Öyküde, insandan doğaya bir aktarım yapılır. İnsanın sevecen yönü rüzgara verilerek, rüzgarın şiddetine dair bir göndermede bulunulur.

“Gülşefdeli Yemeni”de anlatıcı genç ile nişanlısı arasındaki aşk kumaşa benzetilir: “İki yıldır özenle dokuduğumuz kumaş, bir ânda yırtıldı gitti.” (GY, 2015: 7) soyut olan kavramın somut kavrama benzetilmesiyle oluşturulan metaforla aşk, zahmetle dokunan ve her ilmiğinde emek olan kumaşla eşitlenir.

“Gülşefdeli Yemeni” de doğadan insana aktarım yapılır “Canlı bir bereket gibi dolaşırđı evimizin içinde halam.” (GY, 2015: 11 Halakız’ın maneviyatı, inançlı kişiliği, mütedeyyin yönü “bereket” kavramıyla anlatılır. Bereket bolluk, çokluk, feyiz, Cenab-ı Hakk’ın ihsanı, saadet gibi anlamlara karşılık gelir. Bu bağlamda yaşça büyük Halakız, ailede huzurun saadetin kaynağı olarak bereket kavramıyla eşitlenir.

“Giden Gün Ömürdendir”de doğadan doğaya aktarım söz konusudur. Nafiz Bey, hayatı, *perhiz yemeğine* benzetir. (GY, 2015: 23) Hayatın sıradanlaştığı, tadı tuzu kalmadığı ve hiçbir şeyin tat vermediği bu yolla anlatılır. Aynı öyküde ömür ağaca ve geçen zaman da bu ağacı yontan kesere benzetilerek doğadan doğaya bir aktarım gerçekleştirilir. “Günler geçip gidiyordu böylece. İnsan içini doldursa da doldurmasa da geçip gidiyordu. Herkes kendince, kendi keseriyle ömür ağacını yontuyordu. Ömür duvarını inceltiyordu durmadan zamanın rüzgârı, yağmuru, karı.” (GY, 2015: 29). Keser ağacı yonttukça, ağaçtan parça aldıkça, ağacın gövdesinden ayrılıp yere düşmesi kolay olur. Bu bağlamda ömür geçtikçe insanın direnme gücü azalır ve insan dinamizmini kaybeder. Aynı öyküde değişimin, modernleşmenin yıkıcı dönüşümünün gözleendiği

kasabada yaşanan hayat bir filme, öykü başkişisi Nafiz Bey'in de yaşamı bu filmde yer alan donuk karelere benzetilir. (GY, 2015: 26)

Aile kurumunun öneminin ön plana çıkarıldığı “Suya Vuran Kırılğan Sûret”te mekân olarak ev türbeye, anne-baba da bu türbenin türbedârlarına benzetilir. (GY, 2015: 73) Bu metaforla evin kutsallığı ön plana çıkarılır ve insanın huzur bulduğu yer olarak türbeyle eşitlenir.

“Yüzündeki Deniz Duruluğu”nda doğadan insana aktarım gerçekleştirilir: “Bu kız bir katırla aynı pınardan su içmişti işte.” (GY, 2015: 79) sözleriyle genç kızın inatçılığı ortaya konur.

“Berî Dön Güzel de Yüzün Göreyim”de doğadan insana aktarım yapılır: “Ali amca rüzgâr gülü gibidir, sağı solu belli olmaz” (AH, 2014: 24) Ali Amca'nın, hovardalığı, gönlünün peşinden koşup bir dalda duramayışı rüzgar gülü metaforuyla anlatılır. Ali Amca, aşk rüzgarıyla nereye savrulacağı belli olmayan biri olarak çizilir

“Yiğidim Ya Ona Gücüm Yetmiyor”da insandan insana aktarım söz konusudur. Hasan, aşık olduğu kadın için “Züleyha mısın zalim!..” (AH, 2014: 29) ifadelerini kullanır. Bu yolla tarihsel bir olaya göndermede bulunarak Yusuf ile Züleyha aşkını hatırlatır. Züleyha, Divan edebiyatında da yaygın olarak kullanılan temalardandır.

Yine aynı öyküde başkişi Hasan'ın kadına duyduğu aşkın yıkıcılığını vurgulamak adına anlatıcı bu aşkı *değirmen taşıyla* ifade eder: “Onun, değirmen taşlarının kendilerini öğütüşü gibi yaşadıklarını gördükçe bahtlı mı, yoksa bahtsız bir insan mı olduğunu düşünürdüm.” (AH, 2014: 40) Değirmen taşı edebiyatta kullanılan önemli motiflerden biridir. Değirmen, buğdayı öğüten ve onun una dönüşmesini sağlayarak insanoğlu için en önemli besin maddesi olan ekmeğin hammaddesini yapmaya yarar. Edebî metinlerde motif olarak değirmen “aşk” ekseninde kullanılır. Bu kimi zaman maddî bir aşktır. Sevgiliye duyulan aşkın yıkıcılığını karşılar. Tıpkı Mevlana'nın “Gönül buğday tanesi gibidir, biz de değirmeniz” sözlerinde olduğu gibi.

“Gömleği Yırtık Kırmızı Gül”de doğadan insana aktarım yapılır: “Suyu kesilmiş değirmene döndü evimiz.” (AH, 2014: 49) ifadeleriyle kutsallığı ile hayatımızda önemli bir yeri olan ve sofralarımızın olmazsa olmazı ekmeğin hammaddesinin üretildiği değirmeni çalıştıran su ile babaanne özdeşleştirilir. Suyu kesilen değirmenin hiçbir işlevi kalmaz, değirmen hiçbir işe yaramaz.

Aynı öyküde anlatıcı, babaanneninin kendi geçmişinden, aşkından söz ederken o günlere duyduğu saygıyı ve yüklediği manevîyatı vurgulamak adına; “bir muskanın muşambasının katlarını açar gibi...” (AH, 2014: 54) ifadelerini kullanır. Manevîyat, kutsiyet gibi soyut olan kavram yine manevî değeri yüksek olan ve inanç noktasında toplum katında önem atfedilen muskaya benzetilir. Bu yolla geleneğin temsilcisi olan babaanneninin hayatı kutsiyet kazanır.

“Sen Gelmezsen Güvercinler Küser”de soyut bir kavram somut bir kavramla açıklanır: “Sen benim gönlümde kazandığım meydan savaşının zafer anıtı değil misin? Herkese, özellikle de sana karşı kazandığım zafer anıtı.” (AH, 2014: 74) Bu açıdan aşk bir savaş ve sevgili ise bir zafer anıtı olarak düşünülebilir.

“Yemen Treni Gözlerinden”de kafes adı verilen bir mekânda gözaltında tutulan öykü kişisi adamın ve etrafındaki kişilerin yaşadığı korku, çaresizlik ve aşağılanma hâli *sirk hayvanları* benzetmesiyle verilir: “Kafestekiler, bir sirk hayvanının sessizliği ve uysallığı ile boş gözlerle bakıyorlardı birbirlerine ve çevrelerinde dönüp duranlara.” (İçkanama, 2018: 34) Doğal ortamlarından alınıp kafeslerde eğitilen ve yaratılış esaslarına ters bir şekilde sırf insanları eğlendirmek adına değişim yaşayan bu hayvanlarla işkence altındaki insanların maruz kaldığı onur kırıcı davranışlar arasında bir paralellik kurulur. Her iki durumda da efendi-köle ilişkisi söz konusudur.

Aynı öyküde öykü kişisi adamın gözaltına alındığı sırada geride bıraktığı ailesine dönüp bakarken yaşadığı yalnızlık hâli; “Ardından uzaklaşan bir trenin, o yumuk gözlerden kalkan, dönüşü olmayan trenlerin hüznü çuf çufları ve paslı demir tadında yayılan yalnızlığı kalıyordu.” (İçkanama, 2018: 37) ifadesiyle somutlaştırılır. Tren metaforuyla ayrılık, yalnızlık, uzaklaşma, tek başına kalma gibi duygular çağrıştırılır.

Modern öykülerde şiirsel dilin kullanılmasıyla birlikte şiir türüne ait birçok özellik de öyküye dâhil olur. Bunlardan belki de en önemlisi metaforik dilin kullanımudur. Soyut kavramların somutlaştırılması ya da bir kavramın başka bir yolla, ifade tarzıyla açıklanması şeklinde tanımlanabilen metafor, modern öykülerde sıkça kullanılan anlatım unsurlarındandır. Modern öykü imkânlarının birçoğundan yararlanan Hüseyin Su'nun öykü dünyası metaforlar açısından zengindir. Hüseyin Su, öykülerinde benzetmelerden sıkça yararlanır. Metaforlar aracılığıyla Hüseyin Su, okuru kendi düşüncesinin içine çekerek, okuyucuda yaratmak istediği atmosferi daha kolay bir

şekilde verir. Bu açıdan zor anlaşılan soyut kavramları somutlaştırarak verir, zayıf olan bir karakteri güçlü bir karakterle özdeşleştirir, bütün bunların sonucunda dile şiirsel bir hava katarak öykünün sıkıcılığını kırar. Hüseyin Su, uzun yıllar kırlarda, taşralarda yaşamının kendisine kattıklarından kaynaklı metaforik dilin daha çok insan-doğa şeklinde geliştiği söylenebilir. Öykülerin genelinde hâkim olan metaforik dil doğadan insana ya da insan doğaya aktarımlardır. Şaşırtıcı metaforlardan çok, kanlı canlı ve toplumsal hayatta bir karşılığı olan metaforlara başvurur. Bunun yanında tasavvuf kültüründen beslenmesi ve dindar bir aile ortamında büyümesinden dolayı tasavvufa ait bazı metaforlara da öykülerinde yer verir. Özellikle değirmen taşı bu noktada ön plana çıkan önemli metaforlardandır.

3.3.8. Anlatıcı ve Bakış Açısı

3.3.8.1. Anlatıcı

Anlatmaya dayalı metinlerde vak'a kadar en az önemli bir unsur vardır ki bu da anlatıcıdır. Bir yerde aktarılan bir haber, olay ya da durum varsa aktarma işini gerçekleştiren aktarıcı da mutlaka bulunur: “Karakterler bazı şeyleri yaparlar; bu yapılanlar belirli perspektiflerden görülür ve görülen şey aktarılır. Bu üç işlev üç role karşılık gelir: Eyleyen (yapan), odaklayıcı ve anlatıcı.” (Dervişcemaloğlu, 2014: 113) Hikâyeyi nakleden, aktaran kişi konumunda olan anlatıcı bir anlatının olmazsa olmazıdır. Yazarın sözünü emanet ettiği kişi olan anlatıcı, sözlü edebiyat dönemlerinde canlı bir varlık iken sözlü edebiyatın yazılı edebiyata evrilmesiyle anlatıcı kurgusal zeminde hayalî bir varlığa dönüşür.

İlk dönem klasik eserlerde her şeyi bilen, gören, olaylara istediği gibi müdahale eden Tanrı konumundaki anlatıcının fonksiyonu modern dönem anlatılarda en aza indirgenir, sesi kısılır, görünmez hâle gelir. Ancak bütün bunlara rağmen anlatıcının varlığı hiçbir zaman sıfıra indirgenemez.

Walter Benjamin'in kurgusal metinlerde anlatıcının yerine dair “Çömlekçinin parmak izleri çanağa nasıl yapışıp kalırsa, anlatıcı da hikâyesinde öyle iz bırakır” (Benjamin, 2014: 84) sözleri anlatıcının silinmez gerçekliğini ortaya koyma noktasında önemlidir. Bir metinde duyduğumuz ilk ses anlatıcıya ait sestir. Bu bağlamda anlatıcının kurgusal metinlerdeki yeri yadsınamaz: “Kurgulu metin katılımcılarından olan anlatıcı metnin sesidir; bunu genelleştirerek nakledilen bütün haber parçaları için düşünebiliriz.

Yani aktarılan her haber parçası için karşımıza çıkan ve ilk önce sesini duyduğumuz figür ‘aktarıcı’dır’ (Demir, 2002: 29)

Bir metinde anlatıcı ile yazarın aynı olduğu yanılgısı, oldukça yaygındır. Bu bağlamda, bir metinde anlatıcının sesi ile yazarın sesi bir değildir. Anlatılarda, anlatıcı ile anlatı kişileri tamamen kâğıttan varlıklardır. Dolayısıyla somut bir gerçekliği olan yazar ile bunların yani anlatıcı ile anlatı kişilerinin karıştırılmaması gerekir. (Barthes, 2009: 127) Kurgusal metinlerin tümü hayali olduklarından anlatıcılar da hayali kişilerden oluşur. Daha açık bir ifadeyle yazar üzerinde yaşadığımız gerçek dünyaya ait bir varlık iken anlatıcı ise itibarî âleme aittir. (Aktaş, 1991: 84) Daha önce de ifade edildiği üzere anlatıcı, yazarın metinde sözünü emanet ettiği, yazarın sözcülüğünü yapan kişidir. Bu anlatıcı bir anlamda yazarın ikinci benliğidir: “Hiçbir anlatıcının dramatize edilmediği romanlarda bile sahnenin gerisinde duran ve sahne yönetmeni, kuklacı veya sessizce tırnaklarını törpüleyen kayıtsız bir Tanrı olarak sunulan yazarın zımni bir resmi yaratılır. Bu zımni yazar, eseri yaratırken kendisinin üstün bir versiyonunu ‘ikinci benliğini’ yaratan gerçek kişiden tamamen farklıdır.” (Booth, 2012: 163) Ancak anlatıcı; yazar ile okuyucu arasında bir köprü konumunda olduğunda dışsal gerçeklik ile de yakın ilişki içindedir.

“Anlatma esasına bağlı edebi nevilere vaka, ilk nazarda zannedildiği gibi yazar tarafından nakledilmez. Yazarın vücut verdiği itibari bir varlık anlatma işini üzerine alır. Onun vaka ve vaka kahramanları ile her nevi alakası şüphesiz yazar tarafından tayin edilir. Bu alaka ağı metnin teşekkülünde ehemmiyetli rol oynar.” (Demir, 2002: 30)

Bizi Biz Yapan Hikâyeler adlı eserde William L. Randall, yazarlık ve anlatının birbiriyle bağlantılı ama aynı zamanda birbirinden çok farklı olduğunu dile getirir. Randall’a göre yazarın dünyası bir çalışma masası, bir kalem ve not alacağı boş kâğıtlardır. İsteddiği zaman istediği yerde yazma işini kesebilen bir özgürlüğe sahip olan yazara karşı anlatıcının dünyası ise metindeki sözcüklerle sınırlı ve okuyucunun okumasına bağlı olan bir dünyadır. Yazarın yazdıklarını anlatmakla yükümlü olan anlatıcının seçme şansının olmadığını buna paralel olarak da yazarın yazdıklarının, hikâyesinin bir anlamı olmasının bir anlatıcının varlığına bağlı olduğunu dile getirir. (Randall, 2014: 207)

Anlatılarda, anlatıcı üç şekilde yer almaktadır: 1. Tekil Kişi (ben), 2. Çoğul Kişi (siz), 3. Tekil Kişi (o). (Tekin, 2012: 30)

3.3.8.2. Bakış Açısı

Bakış açısı, anlatılarda anlatıcının nerede durduğuyla ya da anlatımın kimin tarafından yapıldığı ile ilgili bir kavram olarak ifade edilebilir. Diğer bir deyişle, “Bir roman ya da hikâyede olayların okuyucuya kimin gözünden ya da ağzından aktarıldığıdır.” (Aytür, 1977: 17) Her hikâyede anlatıcının konumu farklıdır ya da diğer bir deyişle yazar anlatıcısını farklı bir yerde konumlandırır. Bakış açısı kısaca, anlatının kimin gözüyle yapıldığıdır. Bir bakıma bakış açısı, anlatma esasına bağlı metinlerde vaka zincirinin meydana gelmesinde kullanılan zaman, mekân, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından, kime nakledildiğine dair sorulan sorulara verilen cevaplardan ibarettir. (Aktaş, 1991: 84)

Bakış açısını perspektif ile eşdeğer gören Seymour Chatman *Öykü ve Söylem* adlı eserinde bakış açısıyla ilgili; “Bakış açısı, anlatı olaylarının ilişki içinde olduğu fiziksel yer, ideolojik konum ya da pratik yaşam yönelimidir. Öte yandan ses, olayların ve varlıkların seyirciyle iletişim kurmak üzere aracı olarak kullandıkları konuşmaya ya da diğer açık yollara işaret eder.” ifadelerini kullanır. (Chatman, 2009: 143)

Bakış açısı, anlatma şekliyle ilgili bir kavramdır, dolayısıyla bakış açısı değiştikçe anlatım şekli de değişir. *Bir hikâyeyi anlatmanın beş milyon şekli vardır* (James’ten aktaran Booth, 2010: 85) diyen Henry James, bir anlamda bakış açısının değişkenliğine işaret eder. “Her bakış açısının kendine göre bir mantığı, anlam ve çağrışım alanı vardır. Bu nedenle öykücü, okurda en vurucu ve en kalıcı etkiyi yaratabilmek için o temanın gerektirdiği bakış açısını yakalamak durumundadır.” (Tosun, 1999: 19)

3.3.8.2.1. Tanrısal Bakış Açısı

Her şeyi bilen, sınırsız bir bilgiye sahip, kahramanların iç dünyalarından geçmişine kadar her şeyden haberdar olan, olaylara müdahale eden bir anlatıcının olduğu bakış açısıdır. Bu bakış açısı anlatıcıya sınırsız bir özgürlük tanır. “Temel karakteri her şeyi bilme esasına dayanan bu bakış açısı, yazara geniş imkânlar sunar. Böyle bir imkânla donatılmış (teçhiz edilmiş) anlatıcı figür, adeta ‘Tanrı gibi’, her şeyi bilir, görür, sezer; geçmişten ve gelecekte haberler verir. Kelimenin tam anlamıyla o her şeyin üstünde ve her şeye hâkimdir.” (Tekin, 2012: 57)

Bireyin içsel yolculuğunu ele alan öyküleriyle ön plana çıkan Hüseyin Su, öykülerinde Tanrısal bakış açısını sıklıkla kullanır. Öykü kişilerinin zihninde, duygu dünyalarında, ruhlarının kıvrımlarında gezinen yazar, öykülerinde öykü kişilerinin ruhsal durumlarını, duygu dünyalarını, yaşadıkları gelgitleri, kimi zaman gösterme kimi zaman da anlatma teknikleriyle içsel çözümlenmeler, psikolojik tahliller yaparak aktarır. Bu tip öykü kişilerini anlatırken çoğunlukla Tanrısal bakış açısını kullanan Su, öykülerinde öykü kişilerinin adeta zihinlerini okur, onların zihin haritasını, duygu dünyalarını bir resim çeker gibi okura sunar. Hüseyin Su'nun dört öykü kitabında yer alan toplam otuz üç öykünün on dördünde Tanrısal (Hâkim) bakış açısı kullanılmıştır. Bu öyküler;

Tüneller

- Meşhed

Ana Üşümesi

- Ana Üşümesi
- Tüller
- Bir Bulanık Akıntı
- Rahvan
- Isındıkça Buğulanan Toprak
- Girdaplarda
- Kaynayıp Çoğaldıkça Kanımız
- Damarlarda Kan Gibi

Gülşefdeli Yemeni

- Giden Gün Ömürdendir
- Kolum Kısa, Yol Uzun

İçkanama

- İçimden Yüzlerine Karşı
- Yemen Treni Gözlerinden
- Dünyaevinde Ağız Dalaşı

“Ana Üşümesi”nde hâkim bakış açısı ve 3. tekil şahıs anlatıcı kullanılır Sınırsız bilgiye sahip olan anlatıcı öykü başkışisi dul annenin ruhsal dünyasına dair bilgileri okuyucuya doğrudan sunar: “Köpek sesleriyle, uzaklardan yankılanıp gelen kurt ulumalarıyla ürperir, koynunda yatan küçük oğluna sarılırdı sıkı sıkı. Bu küçük erkek

çocuk da olmasa yanında, delirirdi mutlaka.” (AÜ, 2015: 13) Yer yer geriye dönüş ve iç monologların kullanıldığı öyküde anlatıcı aradan çekilir ve dul kadın ile okur baş başa bırakılır: “Ömer’miş. Bilmem neredeki oğlaktan, oğlağın boğazındaki ipten sorumlu tutarlarmış kendisini... ‘Neredesin Ömer?..’ diye içlendi.” (AÜ, 2015: 15)

İslamî bir gelenekten gelen yazar, yoksulluk teması etrafında şekillenen “Ana Üşümesi” adlı öyküsünde, dul kadına Hz. Ömer’in adalet anlayışını arattırarak bu yolla yoksulluğun sebeplerini işaret eder. Yine öykü başkışisi dul kadının Ebûbekir, Ömer, Osman, Ali. Ali!!! diye iç geçirmesi dört halife döneminde yaşanan adil ve mutlu günlere olan özlemin bir belirtisi olarak okunabilir.

“Tüller” adlı öyküde Tanrısal (Hâkim) bakış açısı ve 3.tekil şahıs anlatıcı kullanılır. Yoksulluğun anlatıldığı öyküde anlatıcı yoksulluğu doğuran nedenlerle ilgilenmez ve yoksulluğu ele alırken eleştirel bir dil kullanmaz, sorunun çözümü için de adres göstermez. Sadece var olan duruma dikkat çeker. Öykü kişilerinden olan anne baba, her sabah güneş doğmadan uyanır; ilkeli görevlerini yerine getirirler. Yoksulluğun karşısında kaderci bir tutum sergilerler Bu yönleriyle öykü kişilerinin mütedeyyin kimlikleri ön plana çıkar. Bu durum da yazarın dinî terminolojiden beslendiğinin bir göstergesi olarak okunabilir: “Eve girdiğinde babasını kıyamda buldu; el bağlamıştı... İki damla yaş, babanın yanaklarından kayarak sakalının arasında kayboldu. Eğildi ululadı, doğruldu ululadı, alnını yere koyu ululadı. Başını kaldırdı; alnında ışıklar vardı...” (AÜ, 2015: 40)

“Bir Bulanık Akıntı” adlı öyküde anlatma eylemi 3.tekil şahıs tarafından yapılır. Tanrısal (Hâkim) bakış açısının kullanıldığı öyküde, daha iyi bir yaşam için köyünden ayrılmak zorunda olan öykü kişisi adamın yaşadığı gelgitler anlatılır. Her şeye hâkim anlatıcı, içsel çözümler yapar. Adamın bir yanı kal derken diğer yanı ise git der. Anlatıcı, anılara dönmek suretiyle öykü kişisi adamın çocukluğuna, o mutlu günlerine kadar gider. Her şeyi bilen anlatıcı, adamın ruh dünyasının en ince kıvrımlarında dolaşır.

“Orada, upuzun bir yığın gibi kararıp duran toprağın altına, yalnızca bedenini alıp da girmişti. Dünyanın yükünden, sıkıntısından, ağırlığından kurtulmuşçasına; çökmüş omuzlarını şöyle bir kaldırmak, bükülmüş belini önce teneşirde doğrultup sonra da güvenli, dingin, serin toprağa dayamak istercesine uzanmıştı sanki. Kayarak uzaklaşan bir yıldız gibi gittikçe sönen gözleriyle son anda belki de; ben başımı alıp gidiyorum, yetti artık bunca yorulduğum, devrediyorum sana, biraz da sen yürü bu yolu, demişti.” (AÜ, 2015: 49)

Diyalogların hiç olmadığı öyküde anlatıcı, öykü kişisi adamın bütün ruh hallerine hâkimdir. Onun ne yaşadığını, ne düşündüğünü, ne hissettiğini en ince ayrıntılarına kadar bilir. Anlatıcı, öykü kişisi adamın köyden gidişini ölüme benzetir. Bu yönüyle köyü olumlayarak öyküdeki ağırlığını ortaya koyar.

“Rahvan”da Tanrısal (Hâkim) bakış açısı ve 3. tekil şahıs anlatıcı kullanılır. Denemeye yakın bir formda yazılan öyküde dil hitabet havası taşır. Toplum uyardırmak ve dünyanın her yerine tohum serper gibi kendi düşüncelerini yaymak amacıyla yolculuğa çıkan bir grup dava adamının öyküsü olan “Rahvan”da anlatıcının kullandığı *direnme, bağlanma, kutsal bir iletişim* gibi kavramlar Nuri Pakdil’i ve onun düşünsel dünyasını işaret eder: “O, arkadaki küçük odadan çıkmıştı. Ellerini, kollarını, yüzünü kurularak, Silâhlarını takınıyordu sanki. Hemen sarılmışlardı birbirlerine. Yüzlerine değen ıslaklık kaynak yapar gibi kutsal bir iletişim kurmuştu aralarında.” (AÜ, 2015: 83) ifadelerinde geçen “o” şahsı, öncü kişi olan Nuri Pakdil’i işaret eder.

“Isındıkça Buğulanan Toprak”ta hâkim bakış açısı ve 3. Tekil şahıs anlatıcı kullanılır. Şiirsel bir dilin hâkim olduğu öyküde kasabadaki toplumla uzlaşmayan idealist bir gencin yaşadığı içsel sıkıntılar ve bu sıkıntıları dindiren öncü kişiden gelen mektuplar anlatılır. Öykünün genelinde ön plana çıkan *el ele tutuşmak, yürüdü(LER), aynı ateşten ısınıyoruz, evrensel ateş, evrensel aşklar, ısınıyoruz hep birlikte, sürekli saçıyoruz bu ateşi dünyaya* gibi ifadeler Hüseyin Su’nun sanat hayatına başladığı ve uzun yıllar organik bağını koruduğu *Edebiyat eyleminin* terminolojisini yansıtır.

“Giden Gün Ömürdendir”de Tanrısal (Hâkim) bakış açısı ve 3. tekil şahıs anlatıcı kullanılır. Anlatıcı, geleneği Nafiz Bey karakteri üzerinde temsil eder.

“İçimden Yüzlerine Karşı”da Tanrısal (Hâkim) bakış açısı ve 3. tekil şahıs anlatıcı kullanılır. Kırgın, mutsuz, huzursuz, toplumla uzlaşmayan, tutunamayan bir kişiliğin yaşadığı içsel serüvenler üzerine kurulan öyküde anlatıcı, öykü kişisi adamın zihin dünyasının en ince kıvrımlarında dolaşır ve onu deşifre eder:

“Kendisini de bir otobüs dolusu şu kalabalığa katarak içlerinden herhangi biri olmaya çalıştı. Kuruyup gerilmiş bir deri gibi ses verdiğini düşünüp ürkekliği- ne ve pimpirikliliğine, hatta korkaklığına kızdı, içerledi. Parlamaları, yanıp sönmeleri, sivriltilmiş yalan halleri saymazsak, duymayan kulakların, görmeyen gözlerin, konuşmayan dillerin koyulaştırdığı karanlıklarda saklanan, zayıf, kırılğan ve günübürlük ilgilerin, ilgisizliklerin boğduğu bir dünyanın sakini olmakla övünmeli, avunmalı mı yoksa yerinmeli miydi? Sesinin boğazında kuruyup eridiği, bakışlarının kendi gözlerinde saplanıp kaldığı, düşündüğü, gördüğü, tuttuğu, bıraktığı her bir şeyin içinde, önünde dağılıverdiği, bölük pörçük bile denemeyecek kişiliklerden onarcasını, belki de

yüzlercesini taşıyıp durmaktan yorulduğu, yorulmaya bile değmez bulduğu, görünüp kaybolan, yine görünüp yine kaybolan bu bölük pörçüklüklerden, erimeden, yorgunluklardan, dağınıklıklardan, bir türlü gerçek olmayan, onun için de hiçbir yüzde, gözde, kulakta, kalpte bir iz bırakamayan öfkelerinden, sevinçlerinden, bıkıp usandığını, topunu birden hiçbir şeye değmez bulduğunu acıtıcı bir şekilde ve çok yakından hissetti.” (İçkanama, 2018:23-24)

Diyalogların, göstermelerin hiç olmadığı öyküde, anlatıcı, kimi zaman iç monolog kimi zaman da iç çözümleme tekniğiyle adamın yaşadığı psikolojik durumu gözler önüne serer. Anlatıcı karakterin iç dünyasında meydana gelen değişimleri etkili bir şekilde verebilmek için onun zihninden geçenleri en ince ayrıntılarıyla okura gösterir ve okurun bunu adım adım takip etmesini sağlar.

3.3.8.2.2. Kahraman Bakış Açısı

Özne anlatıcı ya da birinci kişi anlatıcı olarak da adlandırılabilen kahraman bakış açısında olayı yaşayan ve anlatan aynıdır. Otobiyografik yöntemin hâkim olduğu anlatılarda kullanılan bir bakış açısıdır. (Tekin, 2012: 60) “Ben” anlatıcılarda yazarın sözcüsü konumunda olan anlatıcının sesi kesilir bir anlamda anlatıcı silikleşir ve aradan çekilir. “Böyle bir bakış açısını devreye sokan bir romancı, mutlak bir güce ve görüş açısına sahip olan ‘Tanrısal bakış açısı’yla donatılmış olan anlatıcının etkisinden hikâyeyi uzaklaştırır ve yazarın varlığını (romandaki varlığını) hemen tamamıyla ortadan kaldırır.” (Tekin, 2012: 146) Bu durumda okur kahramanla baş başa kalır ve okur kendisini kahramanla özdeşleştirir. Okuyucu olayın içine girer ve aksiyona dâhil olur.

Hüseyin Su’nun dört öykü kitabında bulunan toplam otuz üç öykünün on ikisinde ben anlatıcı kullanılmıştır. Bu öyküler;

Tüneller

- Ateş

Ana Üşümesi

- Alnımı Uzatıyordum Rüzgârın Dudaklarına
- Aydan Arıdır Yüzleri
- Ütü Yanığı Günler

Gülşefdeli Yemeni

- Gülşefdeli Yemeni
- Yanağımda Dedemin Sakal İzleri

- Suya Vuran Kırılgan Suret
- Yüzündeki Deniz Duruluğu

Aşkın Hâlleri

- Sen Gelmezsen Güvercinler Küser

İçkanama

- Gülümse Hayat, Gülümse!
- Sokaklar Boyunca Koşar Adım
- Tasviri Nafile Bir Şehrâyin

“Alnımı Uzatıyordum Rüzgârın Dudaklarına”da kahraman bakış açısı ve 1. tekil şahıs anlatıcı kullanılır. Ölüm döşeğinde olan babasını son kez görmek için köye doğru yola çıkan gencin, yolculuk boyunca ve yolculuk sonrasında babasının yanındayken hissettikleri etrafında şekillenen öyküde anlatıcı genç; ölüm karşısında teslimiyeti, Kitap’ı ön plana çıkarır. Geriye dönüşlerle genç, çocukluk döneminde yaşadığı mutlu zamanlara döner, o günleri bir bir tekrar yaşar.

Yazarın sözünü teslim ettiği anlatıcı, bir eserde aynı zamanda yazarın sözcülüğünü de yapar. Bununla birlikte yazar bir eserden tamamiyle çekilmez. Bir yazarın yarattığı metnin satır aralarında o yazarın değer yargılarını, yaşama bakış açısını ve ideolojisinin yansımalarını görmek mümkündür. (Simpson’dan aktaran Aysun Erden, 2009: 15) Sonuç olarak bir yazar kendisini ne kadar gizlerse gizlesin eserin bir yerinde mutlaka bulunur. Kimi zaman düşünce, kimi zaman sözcük seçimi şeklinde yazar, yazdıklarında her zaman vardır. Bir anlamda yazarın ruhu metne siner.

“Yazar romana, öyküye olsun, oyuna olsun bir amaç’la oturur. Diyeceği vardır, onu diyecektir. Kişilerini de ona göre seçer. Yani eli, ayağı, rengi, kalıbı, gelişigüzel bırakılmaz kişinin. Nasıl bakar, nasıl seslenir kişi? Nelerden hoşlanır, nelere öfkelenir? Yakınları kimlerdir? Eşyayla, çevreyle ilişkisi ne âlemedir? Duyguları, düşünceleri, başına gelenler... hiçbiri atlanmaz” (Mert, 2015: 113)

“*Kitab’ı bana uzatıp ‘Oku!’ dediler.*” ifadesindeki Kur’an-ı Kerim yerine Kitap sözcüğünün tercih edilmesi, ilk öykülerinde öztürkçe bir tutum sergileyen öykü yazarının varlığını yani Hüseyin Su’yu düşündürür.

Anlatıcı gencin, okudukça yüreğinin yumuşaması, ölüm karşısında gösterilen razı ve teslimiyet, odadakilerden hiçbirinin ölüme karşı gelmeyip hepsinin razı oluşu, mutmain bir yüzle herkesin aynı ışığı görmesi, gencin çocukluğuna giderek babasının her gece Yâsin okumalarını hatırlaması, Yâsin okurken her tarafta güller açması ve

güllerin Peygamber Efendimiz'i işaret etmesi yazarın dindar bir aile ortamında tasavvuf kültürüyle büyüdüğünün bir yansıması olarak okunabilir.

“Ütü Yanığı Günler”, kahraman bakış açısı ve 1. tekil şahıs anlatıcı kullanılır. Öykü başkişisi çocuğunun okulların tatil olduğu yaz aylarında bir terzihanede çırak olarak başlamanın yarattığı heyecanın anlatıldığı öyküde olaylar, kişiler ve çevre çocuğun perspektifinden verilir. Herhangi bir çatışmanın olmadığı öyküde olaylar çocuğun zihin süzgecinden geçerek okuyucuya sunulur. Olayların doğrudan öykü başkişisi çocuğun ağzından verilmesi okuyucunun öykü kişisiyle özdeşleşmesini kolaylaştırır. “Çocuk bakış açısıyla yazılan romanlarda hisler ve duygular ön plandadır. Yetişkinler dünyasına ait “kod”ları henüz çözememiş olan çocuk dile ve kültüre ikinci bir anlam düzlemi ekler. (Akyıldız, 2016: 99) Yazarın çocuk bakış açısıyla verdiği öyküde dil, bu bakış açısına uygun bir şekilde kullanılır: “Gözlerimi kapayıp sıklıktan, uyuyabilmek için kendimi zorlamaktan yorgun düştüm sonunda.” (AÜ, 2015: 59) ifadesinde çocuğun uyumak için gözlerini sıkması, sıkınca uykusunun geleceğini sanması çocuklara özgü bir davranış olarak değerlendirilebilir.

Yazar, ilk öykülerinde görülen öztürkçeci tutumun etkisiyle zaman zaman bir çocuğun kelime dağarcığında olması muhtemel olmayan kelimeler kullanarak eserde varlığını hissettirir: “Birkaç kez dalar gibi oldum, gözlerim kapandı ama düşünsel bir dirimle hemen dağılıverdi uyku sisi” (AÜ, 2015: 59) Öykünün kimi yerlerinde de öykü başkişisi çocuğa kurdurulan cümleler ve bu cümlelerde yer alan benzetmelerden hareketle yazarın çocuk bakış açısından uzaklaştığını, zaman zaman yetişkin biri konuşuyormuş gibi bir hava yarattığını söylemek mümkündür. Bu durum aslında Hüseyin Su'nun öykülerindeki çocuk karakterlerin çocuk olsalar bile yaşlarına göre olgun davranan bir birey olduğu gerçeğini ortaya koyar: “Parmaklarımı sıkın sert ve güçlü elleri, bana göğün yarısını kaplıyor gibi görünen aydınlık yüzü, güvenle doldurdu içimi... Kuşluk vaktinin telaşsız hareketliliği vardı geçtiğimiz caddelerde.” (AÜ, 2015: 61)

Öyküde usta-çırak ilişkisi, vefa, saygı gibi birtakım unutulmaya yüz tutmuş toplumsal değerler çocuk bakış açısıyla verilir: “Babam iki omzumdan tutarak beni ustanın önüne getirdi ve ‘öp ustanın elini haydi’ dedi. Usta elini uzatmıştı bile. Öpüp anıma koydum.” (AÜ, 2015: 63) Olaydaki psikolojik çözümlenmeler, duygu değişimleri çocuğun bilgileriyle sınırlandırılır. Çocuklara özgü bir konuşma ve tarz kendini

hissettirir. Anlatıcı konumunda olan çocuğun, arkadaşı Suat'ın *Nereye?* şeklindeki kafa sallamalarını ve Suat'ın göz kırpmalarını görmezlikten gelmesi ve “Neler anlatacağım bundan sonra sana her akşam, bir gör bakalım” (AÜ, 2015: 62) diye zihninden geçirmesi çocukça bir heyecan ve mutluluğun göstergesidir.

“Yanağımda Dedemin Sakal İzleri”nde kahraman bakış açısı ve 1. tekil şahıs anlatıcı kullanılır. Anlatma zamanında yetişkin olan öykü başkışisi anlatıcı, vaka zamanında ise çocuktur. Dolayısıyla hem yetişkin hem de çocuk bakış açısının iç içe geçtiği bir öyküden söz edilebilir:

“Çocuk ve yetişkin birey arasındaki zihinsel ve duygusal farklar, algılama ve anlatma tarzlarının farklı olmasını doğal olarak getirir. Yetişkin bir yazar, bir zamanlar çocuk olmuş olmanın verdiği bilgiyi kullanarak çocuğun zihnine ve bakış açısına girerek, yetişkinlere bir öykü anlattığında, o çocuğun henüz anlayamadığı/ anlamlandıramadığı şeyleri yetişkin okuyucusunun anlamlandırabildiğini bilir. Anlatılan ve yorumlanarak anlaşılabilir arasında bu nedenle fark oluşur ve bu da anlatıda çift katmanlılığı doğurur.” (Akyıldız, 2016: 98)

Öykü kişisi yetişkin adamın, çocukluğunda geleneksel aile yapısı içinde yaşadığı mutlu günlerin özlemine anlatıldığı öyküde, öykü geçmiş zamanda başlatılıp şimdiki zamana sonlandırılır. Öykü çocuğun perspektifinden anlatılır. Mutlu bir Ramazan gününün tablosunun çizildiği öyküde okur; geleneksel aile tablosunu, geleneksel değerleri, ahlâkî birtakım unsurları, sevgi ve saygının boyutlarını, geleneksel ailede var olan hiyerarşik yapıyı öykü başkışisi çocuğun duygularından hareketle öğrenir. Öykünün başında çocuk bakış açısıyla başlatılan öyküdeki bakış açısı, genç adamın rüyadan uyanıp içinde bulunduğu an'a dönmesiyle değişir ve yetişkin bir adamın perspektifinden öyküye devam edilir:

“Hikâyede kahraman anlatıcının bakış açısı kullanılmış, olaylar aynı zamanda hikâyenin en önemli kahramanı olan çocuk tarafından nakledilmiştir. Fakat hikâyenin zamanı ile anlatma zamanının aynı olmaması, olayların takdiminde çocuk bakış açısına bağlı kalma zorunluluğunu bertaraf etmiştir. Anlatıcı, kendisini bir çocuk müktesebatı ve duygu dünyası ile sınırlamak zorunda kalmamış, aynı metinde bir çocuğun bakışı ile bir erişkinin yaklaşımı başarılı bir biçimde birleştirilmiştir. Anlatıcı hem çocuk olmasının gereği olan birçok davranış ve duyguyu rahatlıkla sergilemiş hem de derin psikolojik tahliller, sosyal gözlemler yapabilmüş, nitelikli bir dil tasarrufunda bulunabilmiştir.” (Kumsar, 2014: 170)

Öykünün giriş kısmında;

“Ağzım kurudu dede, diyeceğim, dilimi uzatacağım, bak bak; bakacak; daha uzat, biraz daha, biraz daha, diyecek; uzatacağım, bir yandan da yüzüne bakacağım,

dudaklarında düzenbaz bir gülümseme, elini uzatacak: Dilim tutup çekecek yine, biliyor olacağım, beni bağırtacak ve ardından kahkahayla gülecek, göbeğini hoplata hoplata gülecek; dilimi çekeceğim, beyaz mı? diye soracağım oruç olduğuma, yemediğime, içmediğime inandırmaya çalışacağım...” (GY, 2015: 35)

şeklinde çocuk ağzıyla verilen ifadeler öykünün kimi yerlerinde yetişkin bir kişinin ağzından dökülen sözcüklere dönüşür ve buna bağlı olarak dil de değişir: “...evimize her gün bu saatlerde kurşunî bir huzur yayılacak, sessizlik açlığı güzelleştirecek, sabır yemekleri tatlandırarak, suyu berraklaştıracak ve zezem niyetine içirecek hepimize...” (GY, 2015: 41-42)

Öykünün anlatımında dikkat çeken bir diğer önemli husus da cümlelerin hiç kesilmeden birbirine virgül ve noktalı virgüllerle bağlanmasıdır. Toplam üç paragraftan oluşan öyküde, her paragraf bir cümleye denk gelir. Öykü bir anlamda çocuğun kesintisiz bir şekilde çocukluğuna duyduğu özleme dair iç monologlarından oluşur.

Yazar, cümleleri hiç kesmeden öyküyü anlatmasının altında yatan nedeni kendisiyle yaptığımız söyleşide şu sözlerle açıklar:

“*Yanağımda Dedemin Sakal İzleri*’nde kesintisiz bir anlatım vardır ki bu çocuğun gözünden aktarıldığı içindir. Bundan dolayı nokta kullanmadan iç akışı kesmeden bölmeden vermeye çalıştım. Gelenek, alttan alta sürer. Gelenek bir kültür enkazı değil, vahiy bir ilik bağıdır. Vahiyden aldığımız bu ilik nesilden nesle aktarılacak sürer. Gelenek, geçmişte olan değil gelecektir. Dolayısıyla gelecek zaman kipiyle yazılması bu geleneğin gelecekte de böyle olması gerektiğini dile getirmemden ileri gelmektedir. (Su, kişisel iletişim, 12.06.2018)

“Gülümse Hayat, Gülümse!”de kahraman bakış açısı ve 1.tekil şahıs kullanılır. Bireyin yaşadığı mutsuzluk üzerine kurulan öyküde, hâlimden hoşnut olmayan, mutsuz olan, işinden, eşinden ve kalabalıklardan kaçıp zaman zaman terminale sığınan bir adamın hikâyesi anlatılır. Zaman zaman terminale kaçan ve burada bir yandan gelip geçen yığınların telaşını izlerken diğer yandan da kendi ruhunun derinliklerinde dolaşan mutsuz adam, kendisiyle içsel bir hesaplaşmaya girer: “Okuru en kolay romanın içine alan anlatım yolu birinci kişi tekil anlatımıdır. Bu bakış açısında kahramanın iç dünyasını anlatmak, içtenlikli, sıcak bir ortam yaratmak daha kolaydır. Estetik uzaklık kısaldığı için okur kendini çok kolaylıkla roman kahramanı ile özdeşleştirir.” (Aytaç, 2003: 329) İçe bakış yöntemiyle yazar, öykü kahramanı adamın yaşadığı sıkıntıyı, içsel hesaplaşmayı verir.

“Bir süredir kaskatı oturuyordum olduğum yerde... Duygusuzluğumdan değil, taşmak için tek bir damlaya ihtiyacım vardı, bu kadar doluydum ve sadece o bir damlayı bekliyordum. Beklemekten, bekleye bekleye gerilmekten katılmışım. İnsanın kendi ağırlığını daha çok hissettiği bir haldeydim...Şu hayat bir kez de bize gülümse, diyordum. Yağmurdan sonra doğan güneş gibi ışıltılı ve serin bir gülümseyişle.” (İçkanama, 2018: 79)

Terminalde gelen geçen insanları izlerken yanına hiç tanımadığı biri oturur. Tanımadığı bu kişiye dikkatlice bakınca bu kişinin, onun çocukluk arkadaşı olduğunu anlar. Onunla birlikte terminalden ayrılır ve arkadaşının evine gider. Arkadaşının ve çocuklarının yaşadığı evi, onların sefalet içinde yaşamlarını görünce içsel sıkıntısı, mutsuzluğu daha da artar. Burada adamın içsel yolculukları tekrar devreye girer:

“Avun!.. Avunmamalıyım öyleyse, kontrolümü kaybetmeden kalkmalıyım. Her hayatın ardına düşüp her seferinde kendimi kaybederek hep kaybettiğimi bile bile neden kalayım ki bir kez daha kaybolmak için. Günün son ışıkları camları kırıp geçirirken ben neden oturup kayboluyorum böyle. Üstelik kendimdeki gibi karşımdaki insanda da derin bir kuyu kazarak... Elbette canım çok yanıyor ama biliyorum ki yakan da benim yanan da. Bütün vaktimi kırıp kırıp harcıyorum, daraltıyorum, yaşayacak zamanım kalmadığı hissine kapılarak içimdekiyle bedenimi sıkıştırıyorum. Onun böyle yere sağlam basışı, her durumda paniğe kapılan halimi hatırlatıyor bana.”(İçkanama, 2018: 98)

Arkadaşını ve çocuklarını o evde bırakıp çıkan adam, kendi sesin peşinden giderek, kalabalıklara karışır ve kaybolur.

3.3.8.2.3. Gözlemci Bakış Açısı

Müşahit bakış açısı olarak da tanımlanabilen gözlemci bakış açısında anlatıcı, olayların içinde yer alan roman ya da öykü kişilerindedir. Yansıtıcı rolüyle anlatma görevini üstlenen anlatıcının sundukları bildikleriyle sınırlıdır. Kahramanların geçmişi, duygu dünyaları, psikolojileri hakkında bildikleri sınırlıdır. “...vaka içinde yer alan şahıs kadrosunu teşkil eden fertleri bir kamera tarafsızlığıyla izler; onların geçmişi, ruh hâlleri, hakkında bilgi vermeden, yaptıklarını gözler önüne serer.” (Aktaş, 1991: 113)

Gözlemci bakış açısının yazarın, roman dünyasından okuyucuyla olay arasında çekildikten sonra ortaya çıkan bir durum olduğunu dile getiren Norman Freidman, gözlemci bakış açısında anlatıcı kahramanları ve olayları belli bir sınırlılıkla bildiğini, onun da olayın kahramanlarından biri olduğunu, olaylara az çok karıştığını ve karakterlerle ilişkiye girdiğini dile getirir. (Friedman, 2010: 118)

Bir kameraman tarafsızlığıyla gördüklerini anlatmakla yükümlü olan anlatıcı Tanrısal anlatıcı gibi sınırsız bir bilgiye sahip olmamasına rağmen anlatıma dinamizm katmak amacıyla kendi kişisel yeteneklerinden yararlanmak, kahramanı konuşurmak, birtakım belgelerden yararlanmak gibi yollara başvurabilir. (Tekin ; 2012: 59-60)

Hüseyin Su'nun toplam otuz üç öyküsünün beşinde sınırlı bilgiye sahip 3.tekil anlatım yani gözlemci bakış açısı kullanılır. Bu öyküler sırasıyla;

Ana Üşümesi

- Tüneller

Aşkın Hâlleri

- Beri Dön Güzel de Yüzün Göreyim
- Yiğidim Ya Ona Gücüm Yetmiyor
- Gömleği Yırtık Kırmızı Gül
- Ayrılık Makamında Gönül Ezgisi

“Tüneller”de anlatıcı öykü kişisidir. Küçük bir odada öncü kişi diye kendisinden söz edilen öykü başkışisi adamın yaptığı konuşma sırasında içinde bulunduğu psikolojik durum ve ruh hâli anlatıcının perspektifinden yansıtılır: “Her zaman böyle konuşur. Bir denizin yerinde ığranışı gibi.” (AÜ, 2015: 71) Öncü kişi, yaptığı konuşmada yoksulluğa dikkatleri çeker, şehirdeki yoksullara ilgili birkaç manzara üzerinden örnek verir ve sözlerini ayet ve hadislerle destekler: “O konuşuyor: ‘Kitap’ta mülkiyet övülmemiştir. Ekmek alın teri övülmüştür!’ (AÜ, 2015: 74) Gözlemci konumundaki öykü kişisi, öncü kişinin kimliği ile ilgili bilgiler vermez. Daha çok kişiliğini, düşünce yapısını ön plana çıkaran tasvirlerle yer verir: “Sürekli Yoğun bir eylem, gerektiğinde sözle ve suskuyla durmadan yürür.” (AÜ, 2015: 72)

Öyküde hem kullanılan dinî terminoloji -Kitap, alın teri, emek, ezilenler, Uhut, Cebrail, Temizlenme Bildirisi- hem öncü kişinin eyleme geçiren tavrı dikkate alındığında akıllara *Nuri Pakdil* ve *Edebiyat eylemi* gelir. Özellikle bu öykünün yazıldığı yıllarda öykü yazarı Hüseyin Su'nun o dönemde *Edebiyat* ile olan güçlü bağları ve *Edebiyat eyleminin* içinde bizzat oluşu da dikkat edilmesi gereken bir diğer husustur.

“Beri Dön Güzel de Yüzün Göreyim”de bakış açısı kullanılır. Vaka zamanının geçmişte olduğu öyküde anlatıcı, olayların başlangıcında çocuktur. Sınırlı bilgiye sahip olan anlatıcı öykü başkışisi Ali Amca, Kadillak Selda ve Nurhanım yenge hakkında

yorum yaparken zaman zaman annesine, babasına, çevresindeki insanlara da söz vererek, onların da konuşmalarını sağlar ve böylece farklı açılardan Ali Amca değerlendirilir. Bu durum anlatıcının nesnelliği açısından önemlidir.

Anlatıcı zaman zaman öykünün akışını keserek öykünün yapısıyla ilgili olmayan birtakım söylemlerde bulunarak araya girer, okuyucuya sorular sorar. Bu durum Hüseyin Su'nun geleneksel hikâye tarzı olan meddahtan yararlanması olarak yorumlanabilir.

Gençlik yıllarında hovarda olan, kırdığı cevizin kırkı geçtiği, rüzgârgülü gibi olan Ali Amca yaşlandıktan sonra durulur ve dini bütün birine dönüşür. Yazar, böylelikle İslamî argümanları doğrudan vermek yerine öykü kişisi üzerinden, onun düşünce dünyasını değiştirerek verir. Gençken, dünyadan alacağını alan Ali Amca durulur, her şeyden elini eteğini çeker. Hovarda olan Ali Amca gider, onun yerine çocukları camiye götüren, onların sağlıklı yetişmesi ve kendisinin düştüğü hatalara düşmemeleri için çocukları uyanan başka bir Ali Amca gelir. Gençlik günlerine dair anılarını kahvehanede etrafında toplanan çocuklara anlatırken ezan okunduğunda; “Haydin bakalım çocuklar, nefis itinin ardından yetişen olmamış bugüne kadar. Bakın bizi çağırıyor.” (AH, 2014:12) diyerek çocukları camiye götürür.

“Yiğidim Ya Ona Gücüm Yetmiyor”da Hasan’ın içine düştüğü aşk ateşi ve bu ateşin ruhunda yarattığı derin sarsıntı Hasan’ın ev arkadaşı olan üniversiteli gencin perspektifinden verilir. Karşılıksız bir aşkın ruhunda yarattığı derin sarsıntıyla okulunun sekizinci yılında olan Hasan’ın tavırları arkadaşının dikkatini çeker ve Hasan’ı tanıdıkça Hasan’a olan merakı artar. Sınırlı bir bilgiye sahip olan anlatıcı, Hasan’ı konuşurmak suretiyle bakış açısının sınırlarını genişletir. Gözlemci bakış açısına sahip olan anlatıcılar, sınırlı bilgiye sahip olmalarına karşın öykü kişilerini konuşturarak sınırlı bilgilerini genişletebilecek imkâna sahiptirler. (Tekin, 2012: 59) Okur, öykünün başkişisi Hasan’ın aşk etrafında şekillenen düşüncelerini anlatıcı konumunda olan arkadaşının ısrarlı soruları sonucunda öğrenir. Öykü sonunda anlatıcı Hasan için; “O gün akşamüzeri memleketine döndü. Nasıl olsa kazancı kalbindeydi” (AH, 2014: 47) iddiasında bulunarak yansız tutumunu kaybeder ve öyküdeki çıkarımı da böylece verir.

“Ayrılık Makamında Gönül Ezgisi”nde anlatıcı, orta yaşlarda erkek öykü kişisidir. İşyerinde aynı odayı paylaştığı öykü başkişisi adamın, eşiyle boşanma aşamasında olduğunu öğrenir. Bu durum anlatıcıyı hayatla, aile hayatıyla, kadın erkek

ilişkileriyle, aşkla ilgili birtakım sorgulamalara sevk eder. Bu kavramlarla ilgili düşüncelerini sesli bir şekilde okurla paylaşan anlatıcı zaman zaman öykü kişilerinden olan erkek ve kadının görüşlerine başvurur ve onların da düşüncelerini okura yansıtır. Bu yolla hem kadın hem de erkek penceresinden evlilik kurumu ve aşk tartışmaya açılır. Anlatıcı öykü karakterleri hakkında konuşurken tarafsızlığını koruyamaz ve erkek öykü kişisinden yana tavır alır:

“Okuduğu kitaplardan edindiği düşüncelerle zenginleşen ve bir o denli de karışan dili, hem karşısındaki insanın hem de kendisinin kalbini yoruyordu. O zaman görüyordum ki kadınca bir güvensizlikle, sahip olduğu en değerli şeyini bozuyor, kırpa kırpa yok ediyordu. Arkadaşım da işte buradan kendisine yol buluyordu. Çünkü eşi hem kendisi hem de kocası için birlikteliklerini, hayatlarını işte böyle zorlaştırıyordu. Hayata açıldıkça kazandığını sandıkları kişiliğiyle bir araya gelince bugün vazgeçmekten korktuğu şeyi sürekli hırpalıyordu.” (AH, 2014: 111)

3.3.8.2.4. Çoğul(cu) Bakış Açısı

Romandaki karakterlerinin her birisinin kendini ifade etmesi, kendini tanıtmayı (Çetin, 2015: 115) olarak tanımlanan Çoğul(cu) bakış açısı, özellikle bilimin gelişmesi, psikoloji ve sosyolojinin insana dair yeni kapılar aralaması, fizik bilimindeki ilerlemelerle birlikte zaman ve mekân kavramlarına dair yaşanan birtakım değişimler (Tekin, 2012: 65) romandaki anlatıcı mantığını değiştirir ve bilimsel anlamda yaşanan bu değişimler sanatçılara yeni olanakların kapısını aralar.

Çoğul(cu) bakış açısında birden fazla anlatıcı vardır. Diğer bir deyişle her kahraman kendi penceresinden, kendi dünyasından okura seslenir. Bir anlamda geleneksel romanda tek bir anlatıcıda toplanan yetki, kahramanlara dağıtılır ve böylece birden fazla bakış açısı ortaya çıkar:

“Asıl çoğulcu bakış açısı tek bir anlatıcının esas olduğu eserde olay örgüsünde yer alan kahramanlardan birkaçının da bakış açılarına yer verilmesi biçiminde gerçekleşir. Şöyle ki: Yazar eserinin tamamında hâkim bakış açılı anlatıcı kullanmakla birlikte şahıs kadrosunda yer alan kahramanların bakış açılarından da faydalanır. Böylece (X) olayı, hem hâkim bakış açılı anlatıcı hem (A) hem (B) hem de (C) kahramanlarının bakış açıları tarafından değerlendirilir. Bu tür bir tavır, (X) olayının okuyucuya takdimini çok daha inandırıcı hâle getirecek ve okuyucuyu tek bir anlatıcının esiri olmaktan kurtaracaktır.” (Çetişli, 2004: 88)

Hüseyin Su'nun çoklu bakış açısını kullandığı tek öyküsü *Gülşefdei Yemeni*'de yer alan “Geride Kaldı Gönlüm”dür.

“Geride Kaldı Gönüm”de mutsuz bir evlilik yapan ve yaptıkları bu evlilikten dolayı pişmanlık yaşayan kadın ve erkeğin yaşadıkları iç sıkıntılar kendi bakış açılarıyla verilir. Anlatıcı olaya girdikten sonra aradan çekilir ve ilk önce kadının sonra da erkeğin bilinci, iç monologları devreye girer. Her iki taraf kendi penceresinden olayı değerlendirir ve yaşadıkları pişmanlıkları itiraf eder. Kadın ve erkeğin yaşadığı zihinsel süreç boyunca anlatıcının sesi kesilir sadece kadın ve erkeğin iç sesleri duyulur. Anlatıcı öykünün sonunda tekrar devreye girer ve öyküyü sonlandırır: “Her günkü gibi herkes kendi dünyasına çekilmiş, birbirlerine kapılarını, pencerelerini kapatmış, perdelerini sıkı sıkı çekmiş, karı koca karşılıklı iki divana bağdaş kurmuş oturmuşlardı...” (GY, 2015: 95)

Yazar okuyucuya geçişi hissettirmek, sözün öykü kişilerine geçtiğini vurgulamak için noktalama işaretlerinden yararlanır ve kişilere ait iç seslerin olduğu paragrafların başına üç nokta koyar. Öyküde ilk önce kadın konuşur: “...örküne dolanmış azgın kısrak gibi dolan dur işte böyle dedi kendi kendisini suçlayarak. Şimdi de gemini gevdiriyor Allah sana. Kıymetin bilinirken, iki taraf için de el bebek gül bebekken, akli kendisine yetmezlerin aklına uyup bu kaşımının ardına düşüp...” (GY, 2015: 96)

Kadının iç monologlarından sonra erkeğinki devreye girer: “...her gün saatlerce bıyığını gevip duruyorsun. Erkeğin içine atması iyi değildir derdi anam. Avazın çıktığı kadar bağır, tepin, kır, dök, boşalt içini. Karşında oturmuş senin hakkında içinden neler geçiriyor kim bilir? Yarıp baksan kafasını, elinden tutup getirdiğine bin pişman olursun...” (GY, 2015: 100)

Öykünün sonunda ise anlatıcı sözü alır ve öyküyü sonlandırır: “Bastıran akşam karanlığı içinde lambaları yakmadan, her biri kendi sesinin ardında kayboldu.” (GY, 2015: 102)

3.3.8.2.5. İkinci Tekil Şahıs (Sen) Bakış Açısı

Birinci ve üçüncü kişi anlatımlarının yanına eklenmesi gereken bir diğer anlatım da ikinci tekil şahıs anlatımıdır ki bu konuyla ilgili yapılan değerlendirmeler çok azdır. Bu bakış açısında anlatıcı ikinci tekil şahıs konumundaki birine seslenir. “Bu tarzda hikâye, yalnızca veya en azından öncelikle, anlatıcı tarafından ‘ikinci şahıs’ zamiri tarafından çağırıldığı birine adres olarak anlatılır.” (Abramas, 1999: 234)

Birinci ve üçüncü şahsın edebiyatta çok yaygın olduğunu dile getiren Janet Burroway ikinci şahıs bakış açısı için özgün ve deney altında olan değerlendirmesinde bulunmaktadır. (Burroway, 2002: 180)

Necip Tosun da *Hayat ve Öykü*'de ikinci şahıs anlatım için ülkemizde yaygın bir kullanımı olmadığını, bu tip bakış açısında anlatıcının, karşındaki kişinin bütün zihinsel durumlarını, hayatını, hayata bakışını bilmekle beraber ona anlattığını ifade eder ve bu anlatımın birinci şahıs ile üçüncü şahıs anlatımının bir karışımı olduğunu söyler. (Tosun, 1999: 21-22)

Hüseyin Su'nun öyküleri arasında ikinci tekil şahıs anlatımın kullanıldığı tek öykü *Gülşefdeli Yemeni*'de yer alan "İbrişimden Yürek Bağları"dır. Öyküde sen diye hitap edilen genç, başkişidir. Genç ile toplum ve ailesi arasında bir iletişimsizlik, bir anlaş(a)mama hâli mevcuttur. İçinde bulunduğu durum, yanılgılar, yaşadığı içsel sıkıntılar sürekli bir dış ses tarafından ona hatırlatılır. İç çözümleme şeklinde ortaya çıkan iç ses, bu öyküde aynı görevle dış sese dönüşür. Bazı çıkarımlarla, tahlillerle yaptığı hatalara dönüp bakmaya zorlayan dış ses sayesinde genç, Hüseyin Su'nun diğer öykülerinde olduğu gibi öykü sonunda "anne"sinin durduğu noktaya gelir. Onun işaret ettiği yolda yürür ve böylece ayakları yere basan, toplumla kaynaşan ve topluma karışan birey hâline gelir: "Annen şimdi pencerenin önüne oturmuş ve seni beklemekteydi. Evinizin bulunduğu sokağın başından çıktığında karaltıyı göreceksin, sokak lambasının ışığında seni seçip yüreği ferahlayacaktı. Şeytanları çoğalan bu şehirde, yerler mühürlenmeden evde olmalıydın. Elin anneninin avucunda yürüyordun evinize doğru." (GY, 2015: 61)

3.3.9. Anlatım Teknikleri

Hüseyin Su, geleneksel hikâyenin unsurlarının yanında modern öykünün imkânlarından da yararlanmıştı. Olaydan ziyade daha çok atmosfer, portre (kişi) öykücüsü olan yazar, buna paralel olarak olaylardan çok insanın iç dünyasıyla ilgilenir. Kahramanlarının fiziksel durumlarından çok onların zihinsel dünyalarını ele alan Hüseyin Su, modern öyküyle birlikte yazarların kullanım alanına giren iç çözümleme, iç monolog, diyalog, geriye dönüş, otobiyografik yöntem gibi modern teknikleri öykülerinde kullanır.

3.3.9.1.Tasvir

Arapça bir kelime olan ve “şvr” kökünden türeyen tasvir, bir şeyin görünür taraflarını ortaya koyma ya da somutlaştırma anlamında kullanılır. Güzel sanatların hemen hemen hepsinde kullanılan tasvirin “resmini yapma, resim, figür, portre, yazıyla tarif etme” (Devellioğlu, 2008: 139) gibi karşılıkları vardır. Edebî türlerin birçoğunda kullanılan tasvir; herhangi bir durum, olay, kişi, zaman, mekân ya da nesneyi sanatın sağladığı imkânlar aracılığıyla okuyucunun gözünde görünür kılmaktır. (Tekin, 2012: 218) Bu bağlamda tasvirin nihai amacı soyut olan bir durum ya da kavramın somutlaştırılmasıdır. İtibarî aleme ait olan insan, mekan ve nesnelerin anlatılarda görünür kılınması gerçekliğe bir adım yaklaşmak demektir. Bu bağlamda tasvir bir bakıma eşya, tabiat ve mekanın kelimelerle resmedilmesi, adeta görünür hale getirilmesi, okuyucunun gözünde canlandırılmasıdır.(Çetişli, 2004: 100)

Tasvir, anlatmaya dayalı metinlerde en önemli husulardan biridir. Her şeyden önce gerçeklik duygusunun kazanadılması bu tekniğin başarılı bir şekilde kullanılmasına bağlıdır: “Romancının tasvir konusundaki titizliği de diğer birçok husutan önce gelir. Çünkü tasvir doğrudan göze, kulağa vesair duylara hitap eder. Konu ve renk bakımından mükemmel bir tablonun ortaya çıkması tasvir sayesinde gerçekleşir. Başarılı bir tasvir kurmaca bir uzamda, kurmaca karakterleri renk, ışık ve gölgeden oluşan ahenkli bir bütünlüğe yerleştirebilmektir.” (Somuncu, 2009: 86)

Anlatmaya dayalı metinlerde tasvirler üç grupta incelenebilir;

1.Ele alınan ve anlatılan şeyin cinsine göre; kış tasviri, mekân tasviri, tabiat tasviri, kıyafet tasviri...

2.Yapılış şekillerine göre;

a.Vak’ayı durdurarak uzun uzun

b.Olayların arasında kısa kısa

3.Metod bakımından;

a.Objektif Tasvir: Yazar tasvir ettiği şeyi olduğu gibi verir.

b.Subjektif Tasvir: Yazar tasvir ettiği şeyde gördüklerini, hayalinde başka şeylere benzeter ve gördüğü şeylere kendi duygu ve izlenimlerini de katarak verir. (Kavcar, 1973: 137)

Tasvir tekniği ilk dönem romanlarda herhangi bir işlev üstlenmezken sonraki dönemlerde ise amaç olmaktan çıkar, yazarın niyetini ortaya koyma noktasında bir araç haline gelir. İlk romancılarda tasvirin temel amacı metne estetik kazandırma düşüncesidir:

“...ilk dönem romancıları tasviri işlevsel kullanmaz. Bu dönemki romancılarda var olan gerçeklik algısı, tasvirin nasıl kullanılacağını da belirler. Bu dönem romancıları gerçekliği vermek ya da taklit etmekten çok eğlendirmek, afallatmak, şaşırtmak, büyülemek amacını taşırlar...18. yy’da realizm akımıyla birlikte gerçeklik algısı değişir ve buna bağlı olarak da tasvir ögesi de işlevsel hale gelir. Özellikle 18.yy’ın sonlarında ve 19.yy’ın başlarında roman türünde gerçekleşen büyük değişimlerden birisi de mekânın fon olmaktan çıkmasıdır... Özellikle bu yıllarda çevre, çevre-insan ilişkilerinin bilim adamlarınca dikkate değer bulunması romancıların karakterlerini anlatırken çevreden büyük oranda yararlanmasını sağlar. Hatta aynı dönemde natüralistler bir adım daha ileri gider ve çevreye belgesel, dolayısıyla işlevsel bir boyut kazandırırılar.” (Somuncu, 2009: 87-90)

Tasvir özellikle atmosfer yaratmada önemli bir unsurdur. Mekânları, zamanı ve olayın içindeki kişileri tanıtmaya noktasında önemli bir işleve sahiptir. Fakat dikkat edilmesi gerek bir husus da tasvirin yerli yerinde, abartılmadan kullanılmasıdır. Diğer bir deyişle tasvirin işlevsel olması, metnin yapısına hizmet etmesi gerekir: “...tasvirin güzelliğini abartmaktan söz etmiyorum, özellikle bu tasvir romanın dokusuna ve bütünlüğüne zarar verecek bir durumda ise bu kazançlı bir şey olmaz... Romandaki tasvirler iyi kullanıldıkları zaman, tiyatro eserinde dramatik bir şekilde sunulan karakter tasvirlerine benzetilebilirler.” (D.S.Bland, 2010: 277)

Atmosfer yaratmanın en önemli öğeleri tasvir ve mekândır: “Betimleme ve mekân, atmosfer yaratmanın en temel araçlarıdır. Öykü romana göre kısa ve zamanı az olduğu için metinde bu araçların da en uygun bir şekilde kullanılması gerekir. Bunun için öyküye giren her şeyin yaratılmaya istenen atmosfere katkısı olmalı, her cümle vazgeçilmez; mekân, betimleme işlevsel olmalıdır.” (Tosun, 2014b: 99)

Hüseyin Su’nun öykülerinde tasvir ögesi çok fazla olmamakla birlikte bu teknik, öykülerinin kimi yerlerinde kullanılır. Daha çok kişi ve mekân tasvirlerinin kullanıldığı öykülerinde bu tasvirlerin metnin yapısına hizmet eden unsurlar olarak göze çarpar.

“Ana Üşümesi”nde öykü başkişisi dul annenin yaşadığı yoksulluk hâlinin derecesinin gösterilmesi adına beş yetimiyle beraber yaşadığı ev dramatik bir şekilde tasvir edilir: “Sıvaları dökülmüş, duvarları yarılmış bu küçük evin üzerine kış, uzun ve soğuk gecelerde, uğultusunu daha da artırarak, sanki inatla yüklenirdi. Duvardaki küçük

cam parçalarına vuran kar taneleri, sabah değin ‘kapıyı açın’ diye fısıldardı âdeta” (AÜ, 2015: 12)

Öznel bir tasvirin yapıldığı örnekte anlatıcı farklı duyulara hitap ederek gerçeklik algısının oluşmasını sağlar. Mekân burada bir fon olmaktan çıkar. Mekân, yoksulluk üzerine kurgulanan öyküde dul annenin içinde bulunduğu zor şartları anlatan önemli bir ögeye dönüşür.

Temanın yoksulluk olduğu “Tüller”de öykü kişilerinden olan babanın portresi öznel bir şekilde tasvir edilir. Babanın yaşadığı yoksulluk hâli adeta yüzüne yansır: “Yine sobanın üzerindeki çinko çaydanlıkta çay demlenmiş duruyor, baba da derin derin düşünüyordu. Çocuk babasının alnındaki çizgilerin bugün daha çok derinleştiklerini fark etti. Çoğu beyazlaşmış sakalı, biraz büyükçe burnu ve kalın, gür kaşlarıyla çetin bir dağ görünümündeydi baba.” (AÜ, 2015: 34)

Betimleyici sözcüklerin kullanıldığı tasvirde babanın içinde bulunduğu ruh hali ile dış görünüşü arasında bir paralellik bulunur. Yoksulluğu yarattığı derin sarsıntı, babanın portresinde vücuda gelir.

“Gülşefdeli Yemeni”de Halakız’ın odasının tasviri Halakız’ın kişiliği hakkında okuyucuya bilgi verir. Öykü kişilerinden olan ve aynı zamanda anlatıcı pozisyonunda bulunan genç tarafından oda tanıtılır. Objektif bir tasvir yapılır. Birden fazla duyuya hitap eden ifadeler kullanılır: “Odasında yok denecek kadar az eşyası vardı. Hiç giysi dolabı da kullanmadı halam. Giysilerini duvardaki askıya asar, üzerine de bir örtü çekerdi. Diğer eşyaları ise odasının iki yanında karşılıklı duran kanepenin altında olurdu. Seccadesi, sağ köşesi kıvrılmış olarak sürekli serili dururdu köşede. Tespihi bir çatal iğneyle seccadesinin kıyısına takılı olurdu hep. Burcu burcu kokardı bu oda her zaman.” (GY, 2015: 12)

İnsan karakterinin ortaya konulması ya da bir insanın tanıtılması için onun yaşadığı çevreyle irtibatlandırılarak anlatılması özellikle 19.yy romanlarında romancıların işini kolaylaştıran unsurlardan biridir. (Somuncu, 2009: 89) Bu bağlamda mütedeyyin bir kimliğe sahip olan Halakız ile yaşadığı oda arasında bir bağ kurulur. Halakız dendiği zaman yaşadığı oda, onun odası tasvir edildiği zaman da Halakız akla gelir. Oda, Halakız’ın kişisel mekânıdır. “Kişisel meân, çoğu kez kendi (ben) ve diğerleri arasında fiziksel uzaklık biçimi alır. Bu mekân diğerleri karşısında savunma

veya korunmaya yarayan bir sınır bölgesidir. (Morval, 1985: 38) Halakız için bu mekân içindeki eşyalarla birlikte korunmaya muhtaç bir yerdir:

“Halamın benim gözümde bu denli saygınlık kazanması ona bir manevi kişiye bağlanır gibi bağlanmam, benim bir pervane, onunsa bir mum kesilmesi, geçmişiyile, geçmişine bağlılığı ve bu bağlılık uğruna evlenmeden, çoluk çocuk sahibi olmadan, ev bark kurmadan önce baba evinde, sonra da kardeşinin ve gelinin yanında yaşaması... yalnızlaştıkça sevgisinin tümünü en yakınındaki kimse ona yöneltmesi değil, bütün bunların ötesinde, hatta üstünde, hayat karşısındaki mazlûmiyetini, sille yemişliğini, dik bir omuzla, ışıltılı ama hiçbir şeyi de cevapsız bırakmayan bir dille... Halam buydu işte; müşfik ve gergin, ağlamaklı ve güleç, zayıf ve dik, sevecen ve sessiz, yaşlı ve diri...” (GY, 2015: 14)

sözleriyle anlatıcı genç Halakız’ı tasvir ederken aynı zamanda geçmişi hakkında bilgi verir. Bu bağlamda anlatıcı, öyküdeki kişiyi tasvir yoluyla okura hatırlatır. (Sağlık, 2009: 80)

“Giden Gün Ömrüdüdür”de Nafiz Bey’in tükenmişliği ayrıntılı bir şekilde tasvir edilir. Tasvirde anlatıcı, birden fazla duyuya hitap eder. Gönül yorgunu olan Nafiz Bey’in fizikî durumu yaşadığı içsel sıkıntılarla paralel bir şekilde çizilir:

“Gereksinim duymadığı hâlde yanından hiç ayırmadığı bastonunu önüne alarak iki eliyle kavradı. Bedeninin ağırlığını bastonuna verdi, hafifçe abanarak. Ellerinin üzerindeki mor damarlara ve her geçen gün çoğalan buruşuk beneklere takıldı gözleri. İlerleyen yaşının ağırlığını hissetti. Derin bir nefes daha aldı. Açık ayakları, kalkık omuzlarının arasında içine çekik boynu, şapkalı küçük başı ve bastonuna abanmış hâliyle sokağın ortasında duruşunu gören biri, onun yol yorgunu sanabilirdi.” (GY, 2015: 23)

Geleneğin temsilcisi olan Nafiz Bey’in evinin içinde kullandığı eşyaların tasviri, bir anlamda Nafiz Bey’in geleneği temsil eden yönüne katkı sunar: “Yer minderleri, el emeği göz nuru halıları, eşinin çeyizi halı yastıkları, evlerini dolduran temiz patiska kokusu, yaz kış kaldırmadıkları çiçek kuşaklı çini sobaları, değiştirmemekte direndikleri dantel perdeleri, pencereleri örten asmaları...” (GY, 2015: 30) Bu bağlamda Nafiz Bey ile yaşadığı çevre arasında bir ilişki kurulur. Nafiz Bey’in yaşadığı ev ve bu evdeki eşyalar, hayat tarzı ile paralellik arz eder. Daha çok görsel yönleri ön plana çıkarılan bu eşyalar değişime direnen eşyalar olarak tanıtılır. Ayrıca tasvir edilen eşyalar yoluyla adeta dönemin bir fotoğrafı çekilir.

“Suya Vuran Kırılğan Sûret”de anlatıcı kızın gözünden ilk önce annenin fizikî durumu verilir: “Pek kilolu sayılmazdı annem. Zayıf da değildi. Kulaklarının arkasından geçirip ensesinde bağladığı başörtüsü değirmi yüzünü bütün ak paklığı ile ortaya koyuyordu.” (GY, 2015: 66) Sonrasında anlatıcı öykü başkışisi kız babasını tasvir eder: “Kapı ziline koştum. Babamdı. Beyaz ve seyrelmiş saçları, geniş alnı, ince kaşları, kara,

küçük gözleri, varla yok arası sakalı, tıknaz, orta boyu ve dudaklarında taşan gülümsemeyle elleri yine dolu kapıdaydı.” (GY, 2015: 76) Kız, ebeveynlerini tasvir ederken duygularını gizleme gereği duymaz; onları, sevecen, şefkat dolu ve yüzlerindeki tebessümle ön plana çıkarır.

“Beri Dön Güzel de Yüzün Göreyim”de öykü kişilerinden olan Kadillak Selda öykü anlatıcı genç tarafından tasvir edilir ve bu yolla güzelliği vurgulanır. Öykü ve romanlarda yapılan tasvirler çoğu zaman tasvir eden kişinin tanıttığı kişi ve obje karşısındaki psikolojik yaklaşımını da ifade eder. (Sağlık, 2009: 82) Anlatıcı genç, Kadillak Selda’ya olan hayranlığını: “Size baktığımda, gözleri kaynar gelirdi üstünüze. Geniş ve düz alnının hemen üstünde başlayan gür, kızıl saçları, çenesinin altında öylesine bağladığı başörtüsün çevresinden bir ot yığını gibi taşar, omuzlarına ve sırtına yığılırdı. Beyaz, geniş yanakları allanır dururdu her zaman.” (AH, 2014: 21) şeklindeki sözlerle açıkça ortaya koyar.

“Yiğidim Ya Ona Gücüm Yetmiyor”da öykü başkışisi Hasan’ın odasının tasviri, sınıf arkadaşı tarafından yapılır. Anlatıcı, odanın düzeni, içindeki eşyalar ile birlikte bütün olarak odayla Hasan’ın hâli arasında bir ilişki kurar. (AH, 2014: 36)

“İçimden Yüzlerine Karşı”da; mutsuz, toplumla barışık olamayan, kalabalıklardan kaçan öykü başkışisi adamın tasvir yoluyla verilen portresi içinde bulunduğu psikolojik durumu tamamlar gibidir: “Pantolonunda oluşan lekeleri çıkarabilmek için elinin ayasıyla bastırarak ovdu. Günlerce tarak vurmaktan, yalnızca eliyle öylesine kabarttığı dağınık saçları, iki günlük sakalıyla kirli görünen yüzü, ütüsüz ve kırışık gömleği ve pantolonuyla yorgun görünümünü tamamlanıyordu; yorgun ve mutsuz...” (İçkanama, 2018: 14-15)

“Gülümse Hayat, Gülümse!” de öykü kişilerinden olan yoksul adamın yaşadığı evin tasviri öykü başkışisi tarafından yapılır:

“Salona geçtik neredeyse hiç eşya yoktu salonda. Kırık dökük iki kanepeden birine ben oturdum, karşımdakine de kızlarıyla birlikte o oturdu... Salonun kapısıyla salona açılan iki odanın kapılarının camları kırılmıştı ve cam parçaları hâlâ üzerindeydi. Duvardaki saat, sanki zamanı toplayıp vakitle ilgisiz bir rakamın üzerinde durmuştu. Ayakları kırık, duvarlara dayalı sehpa ve sandalyelerle sağa sola öylesine atılmış birkaç elbise salonun hüznünü ağırlaştırıyordu.” (İçkanama, 2018: 94)

Öznel ifadelerin kullanıldığı bölümde yoksul adamın hali ile yaşadığı ev arasında ilişki kurulur.

Hüseyin Su'nun öykülerinde tasvir kurguyu destekleyen bir unsur olarak öne çıkar. Özellikle realizm akımına uygun bir şekilde yapılan tasvirler, bir manzaranın ötesinde çok şeye hizmet ederler. Öykülerde kullanılan tasvirleri de bu bağlamda değerlendirmek mümkündür. Bilhassa mekân-insan arasındaki ilişkiden hareketle yapılan tasvirlerde bireyin psikolojik, sosyo-ekonomik durumu ve hayata bakış açısı ile mekan arasında bir uyum söz konusudur. Bir madalyonun iki yüzü gibi bu öykülerde mekân insanı, insan da mekânı tamamlar.

İtibarî âleme ait olan roman, öykü gibi türlerde gerçekliğe yaklaşmak için tasvir son derece önemlidir. Tasvir tekniğiyle birlikte yazar, soyut olan bir şeyi görünür kılarak onu gerçek dünyaya biraz daha yaklaştırır. Özellikle birden fazla duyuya hitap eden unsurların işe koşulmasıyla yapılan tasvirler gerçekliği daha da kuvvetlendirir. Bu bağlamda Hüseyin Su'nun öykülerindeki tasvirlerin birçoğunda birden fazla duyuya hitap eden bir anlatımın benimsendiği görülür. Yazarın mekân ve kişi tasvirlerinde kullandığı sözcüklerin daha çok betimleyici sözcüklerden oluştuğu söylenebilir. Bu durum da Hüseyin Su'nun okuyucuda yaratmak istediği algıya hizmet eder. Bu noktada sıfatlar onun üslubunun en önemli belirleyicileri olur. Özellikle kişilerin ve mekânların dış görünüşlerini niteleyerek somutlaştıran Hüseyin Su, aynı zamanda duyuşsal ve görsel açıdan bunlara bir sınırlama getirir.

3.3.9.2.Diyalog

Anlatmaya dayalı metinlerde anlatıya hareketlilik kazandırmak amacıyla kullanılan yöntemlerden biri diyalog tekniğidir. Diyalog tekniğinin öykünün devamlılığını sağlama, karakterlerin kişiliklerini ortaya koyma, bilgi verme gibi birçok özelliği vardır. (Provost, 2002: 51)

En az iki kişinin karşılıklı konuşmasına dayanan diyalog tekniği; anlatıya güç katmakta, onu zenginleştirmekte, gizli olanı ortaya çıkarmakta bir anlamda soyut olanı somutlaştırmaktadır. Bu bağlamda diyalog, romanın omurgasını oluşturan yapı taşlarından vazgeçilmez unsurlarından biridir. (Tekin, 2012: 277)

Diyalog olayları dramatize etmek, metni bir tiyatro sahnesi gibi kullanmak açısından önemlidir. Karşılıklı konuşma şeklinde gerçekleşen diyalog sayesinde anlatıcı kahramanlara sözü teslim eder ve aradan çekilir. Böylece yazarın varlığı da en aza indirgenir. Öykülerinde kişilerin iç dünyasını, ruh hâllerini, psikolojik çözümlerini

veren Hüseyin Su, diyalog tekniğini çok fazla kullanmaz. Daha çok içe bakış yöntemiyle kişilerini ele aldığı öykülerinin kimi yerinde az da olsa diyalog tekniğini kullanır. Bu diyaloglarda bile anlatıcı tamamen aradan çekilmez. Hüseyin Su'nun öykülerinde nadiren de olsa karşılaşılan bu durum, *bağımsız dolaysız bir konuşmadan* (Demir, 2002: 51) çok bağımlı dolaylı konuşmaya örnek teşkil ederler.

“Birimizin muzipliği tutmuşsa üçümüz için de yeterdi bu. Hemen üşüşürdük başına.

-Noolur babaanne!...diye uzatırdık hep birlikte baygın baygın.

-Sırnaşmayın, işlerinizi elinize alıp çekilin başımdan haylazlar, derdi. (AH, 2014: 53)

“-Senin de gözün dedemdeymiş babaaneeee! diye gülüşürdük.

O, bu cümleyi bir kez daha söyletmek ve duymak istediğini belli etmemek için;

-Ne dediniz, ne dediniz? Hep birden sığırcık yavrusu gibi kaçmayın, der bize daha çok maskara olmaktan korktuğu için devam ederdi.” (AH, 2014: 56)

“-Öldür Allah bir adım gitmem şuradan şuraya, demiş.

-O zaman bük bükebilirsen ağabeyin denen alçağı, diyen dedem söyleyeceklerini ve yapacaklarını şaşırmaya başlamış.” (AH, 2014: 58)

“Ayrılık Makamında Gönül Ezgisi”nde anlatıcı ile öykü başkişisi adam arasında geçen ;

-Neler diyorsun böyle, gerçekten sen mi konuşuyorsun?...

-Öyle işte, dedi. Aşk varsa ayrılık da mutlaka var. Aşk yoksa ayrılık niye olsun

“-Madem böyle kavırıyor, böyle bakıyordun da neden aylardır hüznünlere batıp çıkıyorsun öyleyse? dedim.

-İnan değil miyiz? Her zaman böyleyizdir işte, dedi...” (AH, 2014: 95)

şeklinde gerçekleşen diyaloglar öykü başkişisi adamın düşüncelerini doğrudan vererek, onun aşk ile ilgili düşüncelerini okur doğrudan adamın ağzından dinler. Böylece anlatıcı aradan çekilerek öyküde gerçeklik duygusunu artırır.

“Ateş”te öykü başkişisi Hasan ile aksakallı yaşlı adam arasında geçen;

“-Haram yer misin?

-Yerim.

-Hırsızlık?

-Yaparım.

-Yalan?

-Söylerim. “(Tüneller,1983: 13)

şeklinde gerçekleşen diyaloglar, öykü başkışisi Hasan'ın karakterinin açığa çıkmasında önemli rol oynar. Bu bağlamda diyalog sayesinde anlatıcı aradan çekilir ve okur karakterlerle ilgili bilgiyi birinci ağızdan öğrenir.

3.3.9.3. İç Monolog

İç monolog tekniği; karakterin, karşısında biri varmış gibi kendi kendisiyle konuşmasıdır. İç monologda, bir kişinin kendi içinde oluşturduğu hayali bir muhatap ve yine figürleştirdiği psikolojik bir merkez ile yaptığı içsel konuşmalar bulunur. (Sazyek, 2015:164) Bu teknik sayesinde kahraman anlatıcının yardımı olmadan kendisiyle, duygu dünyasıyla ve zihninden geçen şeylerle ilgili ifadelerde bulunur ve okuyucu da bundan haberdar olur. Bir anlamada yazarın izah ve yorumu olmadan okuyucu doğrudan roman kişinin iç hayatına sokulur ve şuuraltının en yakın, en içten düşüncelerine şahit olur. (Wellek ve Warren; 1983: 310) İç monolog figür ile okuyucuyu karşı karşıya getirir ve anlatıcı aradan çıkar. Böylece olası yorum ve açıklamalar okuyucu tarafından gerçekleştirilir. Zihnin serbestçe etkin bir şekilde çalıştığı bu teknikte dil gramer kurallarına uygundur ancak günlük konuşma diline daha yakındır. (Tekin, 2012: 289-290) Milan Kundera *Roman Sanatı* adlı eserinde İç monolog tekniğini; “Joyce, Bloom'un kafasının içine bir mikrofon koymuştur. İç monologdan başka bir şey olmayan bu fantastik casusluk sayesinde biz ne olduğumuz konusunda çok şeyler öğrendik” (Kundera, 2014: 36) der. Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere iç monolog, karakterin sadece kendisi duyacak şekilde gerçekleştirdiği konuşmalardır. Bir diğer deyişle sadece zihinde var olan ve eyleme dönüşmeyen düşüncelerin, itirafların, çelişkilerin toplamıdır.

Bireyin bir an'ına tanıklık eden öyküleriyle ön plana çıkan Hüseyin Su, bu öykülerinde öykü kişilerinin zihin dünyasının en ince kıvrımlarında dolaşmayı başaran biridir. Bu bağlamda olaydan çok bireyin psikolojik yönlerini ön plana çıkaran yazar, itiraflar ya da çelişkiler noktasında karakterlerinin içsel konuşmalarına sıkça yer verir.

“Damarlarda Kan Gibi”de öykü başkışisi genç ile ebeveynleri ve toplum arasında bir çatışma vardır. Gençlik idealleri peşinde koşan ve içinde yaşadığı topluma benzememek adına mücadele eden gencin bu durumu anneyi rahatsız eder. Anne oğluna serzenişlerde bulunur ama bunu kendi içinde yaşar:

“Her yereymiş?.. Her yer de neresi?.. Adı sanı yok mu o yerin? Ne var her yerde? Şurada oturup iki çift söz etmesini bilmez misin? Hem nedir derdin senin? Eve

gelince kapan oraya, oradan çıkınca da doğru dışarı. Bu yaşta saçların ağardı. Alnındaki kırıklıkları görmüyor musun hiç? Yak, sat, ok et onların hepsini! Kurtul!.. Biz de kurtulalım. Kurtul da herkes gibi ol. Bir sen mi varsın dünyada? Bak seninle birlikte insanların hepsi yaşıyor.” (AÜ, 2015: 113-114)

Anne çocuğa söylemeye çekindiği şeyleri kendine itiraf eder ve kendi dünyasında çocuğuna serzenişlerde bulunur.

“Sen Gelmezsen Güvercinler Küser”de baştan sona kadar iç monolog tekniği kullanılır. Ben anlatıcının olduğu öyküde adam, hastanede yattığı süre zarfı içinde karısına duyduğu aşkı, ona karşı beslediği duyguları ve karısının özelinde aşkın ne anlama geldiğini zihninden geçirir. Herhangi bir diyalogun olmadığı öyküde olay baştan sona kadar adamın zihin yansımalarından, duygu değişimlerinden ve bütün bunların toplamı olan içsel konuşmalarından oluşur:

“Sen benim gönlümde kazandığım meydan savaşının zafer anıtı değil misin? Herkese, özellikle de sana karşı kazandığım zafer anıtı. Bu zafere ulaşan sürecin bütün merhaleleri; cesaretim, korkum, geri çekilmelerim, hamlelerim, ateş altındaki mevziimde çakılıp kalışlarım, kavgalarımız, didişmelerimiz, acı tatlı günlerimiz ve yedi iklim dört bucak, bütün kıtalarda birbirimizi fethedişimiz, hasretimiz ve vuslatımız... Hepsi, hepsi bir bir bu anıta kazanmış durumda.” (GY, 2015: 74)

“Geride Kaldı Gönlün” adlı öykü, mutsuz bir evlilik üzerine kurgulanır. Öykü, karı-kocanın, evin salonunda kendi köşelerine çekilip kendi iç seslerine kulak verip yaşadığı pişmanlık etrafında şekillenir. Öykünün tamamına yakını bu iç seslerden, bu ruhsal çözümlenmelerden oluşur. Öykü kişilerinden olan kadının yaşadığı pişmanlık iç monolog şeklinde verilir:

“...öyküne dolanmış azgın kısrak gibi dolan dur işte böyle, dedi kendisini suçlayarak. Şimdi de gemini gevdiriyor Allah sana. Kıymetin bilinirken, iki taraf için de el bebek gül bebekken, aklı kendisine yetmezlerin aklına uyup bu kaşıntının ardına düşüp ayaklar altına aldığı iyiliklerin, seni sarıp sarmalayan güzelliklerin ahının çıkmayacağını, iyilik bilmezliğinin yanına kalacağını sanmıştın. Hatır gönül demedin, kadir kıymet bilmedin hem kendi anne babanı, hem onun anne babasını, hem de onu, bir içim su gibi çocuğu hiç düşünmeden, nasıl insan içine çıkarlar demeden, birer cam kâse gibi yere çalıp kaçıp geldin bu meymenetsizle. Gör şimdi gününü, çek çileni, al boyunun ölçüsünü. Gözlerin boşuna dolar, dolsa sel olsa ne? Kirletip geldiğin yolları yıkayabilir misin onlarla? O, dört yaşlı insanın belini doğrultabilir misin, o gül gibi çocuğun başını yukarı kaldırabilir misin eskisi gibi?..” (GY, 2015: 96-97)

Öykü kahramanı erkeğin yaşadığı pişmanlık ve mutsuzluk hâli yine iç monolog tekniğiyle okura sunulur:

“Uyma... Sesin kırılıverdi birden. İşte böyle, dalgaların alçaldı, köpüklerin duruldu. Geri dönüp baştan alsan, her şeyi bir bir sayıp dökersen, haklı olduğu yerde de, haklı olmadığı yerde de ona hak versen gönlünü yapabilecek misin? Karşılık verme yüceliğini bile göstermeyecektir. Her şeyi tamı tamına söylemişsin. Hıh! Söyleyebilir miydin? Söyleseydin evet demezdi elbet. Gerçeği tümüyle bir kadına söylemeye

görmedin. Eksik etek dedin. Düzelir, alışır, gönlünü yaparım dedin. Haydi, söyle kâlbindeki, hepsi de bir değil mi dedin. Birinin içine açtığı çukuru bir başkasıyla doldurdun. Kendinden az mı verdin? Aç mı bıraktın, açık mı bıraktın? Yemedin yedirdin, giymedin giydirdin. Hoş gördün, düzelir, ısınır dedin...” (GY, 2015: 101)

“İçimden Yüzlerine Karşı”da öykü kişisi tutunamayan bireyin yaşadığı sıkıntılı hâl, modernizme olan tepkisi ve içinde yaşadığı topluma olan öfkesi zihninin bir yansıması olan iç monologlar sayesinde öğrenilir:

“Taciz olmak için, yorgun argın akşam eve döner dönmez, daha üstümüzdekileri bile değiştirmeden televizyonlarımızın düğmelerine basmıyor muyuz? Oturduğumuz yerde uyuyup kalıncaya dek bir kanaldan bir başka kanala arzuyla atlayıp durmuyor muyuz? Haber sunucularının ağızlarından alevler saçarak bağırp çağırılmalarını, tehditlerini, cırlayıp duran, ha bire yırtınan kadınların inim inim inleyişlerini, insanların oturup karşılıklı hakaretleşmelerini niçin her gün bir gıda alır gibi izleyip duruyoruz dersiniz? Hayatımız sürekli tacizden ibaret değil mi, başka türlü yaşayabilir miyiz?.. Tacizin acısını hissedemeden yaşayamamak, acı olduğunu fark etmeden, başka hiçbir tat almadan, başka bir şey konuşmadan, duymadan yaşayamamak ve ölememek... Uyanır uyanmaz gördüğümüz, apartmanın çıkış kapısında, alışveriş yaptığımız markette, süpermarkette, hipermarkette, şehirmarket, ülkemarkette karşılaştığımız kart, taze, yılışık, sıvışık, hesaplıktan geberen yüzlerde ve gözlerde, ev sahibinin saldırgan, kiracının korkak ve ürkek şeytanlığında görmekten yorulduğumuz neydi peki?.. Bizim içine doğru dörtlüyle koştuğumuz hayatın kör karanlığının, daha azgın, daha acımasız ve bizimkini katlayan bir iştahla bizi içine alan, çağırıp kudurtuculuğu neydi?..” (İçkanama, 2018: 27-28)

Baştan sona kadar iç monologtan oluşan alıntıda soru sorarak karşısında biri varmış gibi bir hava uyandıran öykü kişisi adam bu yolla yaşadığı huzursuzluğu, ruhsal problemleri öfkeyi ve nefreti gözler önüne serer.

3.3.9.4. Geriye Dönüş Tekniği

Kurgusal metinlerde anlatıcı olayların, karakterlerin geçmişi hakkında bilgi vermek, onları okuyucuya tanıtmak isteyebilir. Böyle durumlarda yazar geriye dönüş tekniğini kullanır. Geriye dönüş tekniğiyle yazar an’dan kurtularak geçmişe gider, karakterler ve olaylar hakkında ayrıntılı bilgiler vererek eserde gerçeklik hissi uyandırır. Bununla birlikte şimdiki anlamının yolu geçmişi bilmekle olur. Dolayısıyla okurun kişiler hakkında herhangi bir yargıya varabilmesinin önkoşulu onun geçmişinden haberdar olmasıdır: “Romanda yer alan her şeyin; insanın, çevrenin, zamanın, eşya ve düşüncenin... bir mazisi vardır. Romancı, bu elemanlara ruh ve can vermek için fırsat buldukça geçmişe döner. O, bu işlemi gerçekleştirirken de geriye dönüş tekniğinden yararlanır.” (Tekin, 2012: 254) Geçmişin, karakterlerin davranışları veya değişimi üzerinde yadsınmaz bir etkisi vardır. Geçmiş hal’in hazırlayıcısıdır: “Geçmiş halde

kopuk ve tamamlanmış zaman kesimi değildir, aksine değişen bir şimdiki zamanın hiç durmaksızın gelişen bir bölümüdür.” (Mendilow, 2010: 240) sözleri hal’in anlaşılması bakımından geçmişin ne kadar önemli olduğunu açık bir şekilde ortaya koyar.

Hüseyin Su’nun öyküleri genel olarak an’ların öyküsüdür. Anlatıcı bu öykülerde çoğu kez öykü kişinin bir an’ından hareket eder ve olayları anlatır. Ancak karakterlerin zaman içinde yaşadıkları, onların davranışlarında belirleyici bir rol üstlenir. Bu noktada zaman zaman geriye dönüşlerden hareketle öykü kişinin hikâyesi, yaşanmışlıkları kısacası mazisi verilir. Bu öykülerde genel olarak geniş anlamda geriye dönüş tekniği kullanılır.

“Ana Üşümesi”nde öykü başkışisi dul annenin karşı köyden ödünç erzak almak için çıktığı çetin yolculuk esnasında dul anne yol boyunca anlatıcı geriye dönüşlerle dul annenin mazisi hakkında bilgi verir:

“Yol uzadıkça dertleri depreşiyor, anıları üşüşüyordu ananın uğuldayan başına. Dilleri olsa da konuşsaydı bu yollar. Neler söylemezdi neler. Bu yolların her taşına eli değmişti kocasının. Ellerini kürek yapmıştı bu yolları yapmak için... Yol parası veremeyen insanlar, karşılığında günlerce çalışırlardı. Ancak haftadan haftaya uğrarlardı evlerine. Yıkılan giysilerinin kurumalarını bile beklemeden, ıslak ıslak giyer, haftalık azıklarını çıkıp yapıp düşerlerdi yollara.” (AÜ, 2015: 18)

Dul kadın geriye dönüşlerle ölen kocasını hatırlar. Ailesi için çok çalıştığını, onları kimseye muhtaç etmemek için nasıl didindiğini, yol yapımı için verecek parası olmadığından bir işçi olarak yol yapımında çalıştığını, tutuşan ocağın karşısında karısına sahabe hikâyelerini anlattığını ve onun sayesinde mutlu ve huzurlu bir yuvanın olduğunu okur geriye dönüşlerle öğrenir.

“Gülşefdeli Yemeni” öyküsünde öykü başkışisi Halakız’ın yıllar önce yaşadığı aşk hikâyesi öykü anlatıcısı ve aynı zamanda Halakız’ın yeğeni olan genç tarafından anlatılır. Şimdiki zamanda başlayan öykü, anlatıcının geriye dönüşleriyle geçmiş zamana gidilir ve öykü sonunda tekrar şimdiki zamana dönülür.

“Yüzündeki Deniz Duruluğu”nda öykü kişilerinden olan genç kadının yaptığı mutsuz bir evlilik ve sonrasında boşanarak eve dönmesi anlatılır. Öykü genç kızın eve dönmesiyle başlatılır. Öykü anlatıcısı olan anne; kızının geçmişte yaptığı hataları geriye dönüş tekniğiyle verir:

“Geriye dönüp bakıyorum da... Okula girdi, okudu, okulunu bitirdi. Ardından çalışacağım diye tutturdu. İhtiyacımız mı vardı sanki... Ben, otur evimizde nasibini bekle dedim ya, o âdeta nasibinin ardına düştü. Başımıza gelenlere baktıkça kimleri kınadım ben, diye oturup gece gündüz düşündüm. Oğlum yerine koyamayacağıma daha ilk gördüğüm gün hükmettiğim biriyle evlendi. Bana hiç hayır demedi ama, her şey

onun istediği gibi oldu. Benimse istemediğim gibi oldu ama, istemediğim gibi de bitti; senesine varmadan ayrıldılar.” (GY, 2015:80-81)

Geriyeye dönüşlerle anne genç kızın yaptığı hataları bir bir sıralar ve kızının yaşadığı mutsuzluğun kaynağını da geçmişte kendi sözünün dinlenmemesi ve onun burnunun dikine gitmesi olarak gösterir.

“Berî Dön Güzel de Yüzün Göreyim”de öykü başkışisi Ali Amca’nın hikâyesi, yaşadığı aşklar, evlilikleri, ayrılmaları geriyeye dönüşlerle anlatılır. İlk eşi Nurhanım yenge ile evlenmeleri, ondan ayrılıp gönlünü Kadillak Selda’ya kaptırması ve onunla evlenmesi, bir gün parkta yürürken yüzünden etkilendiği bir kadının peşine düşüp Kadillak Selda’yı unutması, Kadillak Selda’nın onu terk etmesi... Bütün bunlar geriyeye dönüşlerle aktarılır. Anlatma zamanında Ali Amca kırklı yaşlardayken anlatıcı da yetişkin biridir. Oysa vaka zamanında Ali Amca genç iken anlatıcı da çocuktur.

“Gömleği Yırtık Kırmızı Gül”de öykü, öykü başkışisi babaannenin ölümüyle başlatılır: “Suyu kesilmiş değirmene döndü evimiz. Babaannem dün ikindiden sonra öldü.” (AH, 2014:49) Öykü kişilerinden de olan anlatıcı kadın ise babaannenin yıllara yayılan hikâyesini; babaannenin gençliğini, ilk aşkını, kocasıyla evlenme sürecini, hastalığını, yatağa mahkûm oluşunu, kocasının başka bir kadınla evlenme girişimlerinin hepsini geriyeye dönüş tekniğiyle anlatır.

“Sen Gelmezsen Güvercinler Küser”de öykü başkışisi adam, hastane odasında yalnızken âşık olduğu ve tutkuyla bağlandığı karısının düşünüyüşünü kurarken onunla ilk kez nerede ve nasıl karşılaştığını geriyeye dönüşlerle anlatır: “Seni fark ettiğimde bir ekmeği bölüyordun ellerinle fırının önünde ve aç bakan iki çocuğun arasında ayakta duruyordun. Ayakta ve çantan omzunda. Ellerine nasıl da yakışıyordu öyle bir ekmeği bölmek. Başkaları da bunu görüyordu ama bunu ‘fark’ eden bendim.” (AH, 2014:80)

3.3.9.5. Otobiyografik Yöntem

Her sanatçı –az ya da çok- ürettiği sanat ürünlerine kendinden bir şeyleri mutlaka dâhil eder. Dolayısıyla sanat eserini, bir yazarın hayatından, duygularından, yaşadıklarından keskin hatlarla ayırmak mümkün değildir. Şunu da unutmamak gerekir ki bir sanat eseri kendi yazarının hayatını ne kadar yansıtırsa yansıtın her şeyden önce kurgusaldır ve sanat eserindeki gerçeklik, hayattaki gerçekliğin sanatsal gerçekliğe dönüşmesidir. Otobiyografik yöntem biyografik yöntemin bir ürünüdür. Eserlerinde başkalarının hayatını işleyen romancıların biyografi türüne başvurması, zihinlerde

otobiyografik yöntemi de doğurur. Ayrıca otobiyografik yöntem, biyografik bir yöntem, sunuş ve anlatış tarzını uygular. (Tekin, 2012: 271)

Hüseyin Su'nun *Ana Üşümesi*'nde yer alan ve kitabın ikinci bölümünü oluşturan öykülerin birçoğunda otobiyografik izler görmek mümkündür. Bu öykülerin çoğu *Edebiyat eylemi* ve bu eylemin içinde olan kişiler etrafında şekillendiğinden yazarın hayatına dair biratırım ipuçları bu öykülerin satır aralarında bulmak mümkündür.

“Tüneller” de öykü başkışisi kendisinden öncü diye söz edilen biridir. Yoksulluk ile ilgili bir konuşma yapan bu kişi Kur'an-ı Kerim'e, alın terine, eşitliğe, Kur'an'daki emirlere gönderme yapar. Bu öyküdeki “öncü”nün, yazarın düşünce hayatının en önemli belirleyicilerinden Nuri Pakdil olduğu söylenebilir.

“Kolum Kısa Yol Uzun”da öykü başkışisi genç, kasabaya tayini çıkan bir memurdur. Kasabanın atmosferi onu ümitsizliğe ve atalete düşürür. Kendisi ile kasabalı arasında aşılmaz bir duvar vardır. Beraber olduğu arkadaşlarıyla yolları ayrılmış bu adamın da yolu görev icabı bu kasabaya düşer. Bu kasabadaki insanların hayatlarına dahil olmaya çalışır ama kasabalı ona karşı mesafeli durur. Sonra işler tersine döner; kasabalı adama değer vermeye başlar ve onu önemserler. Ancak bu sefer adam çekingen tavırlardan dolayı kasabalıların arasına karışmak istemez. Dünyası evi olur. Evin kapısı onu kasabalıdan ayıran en önemli unsur olur. Hüseyin Su, Tavşanlı'da öğretmenlik yaptığı esnada kaleme aldığı günlüklerinde bu öyküden bahseder ve “Edebiyat dergisi ve günlerimizin ve arkadaş ortamlarımızın özlemiydi” (Su, 2017c: 181) ifadesini kullanır.

“Girdaplarda”, maden ocağında çalışan işçilerin yaşadığı dramlar üzerine kurgulanır. Uzun çalışma süreleri, emeklerinin tam karşılığını alamamaları, patronların uyguladığı baskılar ve onuru zedeleyici davranışlar ve bütün bunlara ek olarak yaşanan yoksulluk hâli bu öyküde öne çıkan temalardır. Yazar Hüseyin Su'nun hayatı incelendiğinde yazarın lise yıllarında kömür ocaklarında çalıştığı, okul masraflarını bu yolla çıkardığı bilgisine ulaşılır. Bununla birlikte kendisiyle yaptığımız söyleşide Hüseyin Su, “Girdaplar”ın, o dönemde içinde bulunduğu çalışma koşullarının bir yansıması olarak değerlendirilebilir ifadelerinde bulunur.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Türk edebiyatının son dönem öykücülerinden olan ve kimi kaynaklarda *Yeni Gelenekçi* olarak tarif edilen kimi kaynaklarda ise *Yeni Arayışlar* grubuna dâhil edilen Hüseyin Su, tek bir türde değil birçok türde eser veren ve halen üretmeye devam eden bir sanatçıdır. Hüseyin Su'nun öykücü kimliğinin yanında denemeci, eleştirmen, incelemeci ve editörlük gibi daha birçok alanı eklemek gerekir.

İlk öyküsünü daha ortaokul sıralarındayken bir kompozisyon dersinde yazan ama öğretmenin onun bu öyküyü yazamayacağına kanaat getirmesi, bir yandan Hüseyin Su'yu utandırırken diğer yandan da *demek ki ben öykü yazabilirim* düşüncesine sevk ettiğinden sevindirir.

Hüseyin Su'nun düşünce dünyasının şekillenmesinde, sanat zevkinin oluşmasında daha çocukken bulunduğu ortamın önemli katkıları olur. Özellikle uzun kış gecelerinde babası Salih Efendi'nin köy odasında gerçekleştirilen sohbetler ve bu sohbetlerde anlatılan hikâyeler, kıssalar, okunan Kur'an ve Mevlit, Hüseyin Su'nun sanat yatağını belirleyen önemli kilometre taşlarıdır. Bu ortam sayesinde yazar, daha okula gitmeden okuma ve yazmayı öğrenir, anlatılan hikâyelere öykünerek hikâyeler yazar. Bu bağlamda, o ortamlarda dinlediği hikâyeler, cenkler, Mevlitler onun bugünkü dil, sanat ve kültür duyarlılığının oluşmasında önemli katkılar sağlar.

Hüseyin Su'nun ağızında tat bırakan ve bir anlamda onun öykü ağacının köklerini oluşturan bir diğer önemli unsur da annesi Cemile Hanım'ın anlattığı hikâyelerdir. *Gel sana bir heyket vereyim* diyerek o dönemde Hüseyin Su'ya anlattığı masal ve hikâye türündeki anlatılar bugün ortaya konulan ürünlerin adeta bir kıvılcımı oluşturur.

Eğitim hayatına köyünde başlayan Hüseyin Su, ilkokulu burada bitirdikten sonra ortaokul ve liseyi Kırıkkale İmam Hatip Okulunda okur. Tasavvuf yönünden zengin olan, mütedeyyin bir ortamda çocukluğu geçen yazarın düşünce tarzını belirleyen önemli gelişmeler hep bu yıllara denk gelir. Bu yıllar, onun hem sanat hem de düşünce açısından belirleyici yıllar olur. Bu yıllarda hem Türk edebiyatına hem de dünya edebiyatına ait birçok eseri okuyan yazar, özellikle Türk dili ve edebiyatı ders kitaplarında geçen metinlerin tümünü daha okul başlamadan önce

okur, metinlerin yazarlarına ait kitaplarının olduğu bir liste hazırlar ve bu listedeki kitapları kütüphaneden temin ederek okumalarını gerçekleştirir. Bu dönemde Kırıkkale'deki İl Halk Kütüphanesinin müdavimi olan Hüseyin Su, Suç ve Ceza, Savaş ve Barış, Madam Bovary, Goriot Baba, Sefiller gibi dünya edebiyatına ait birçok klasiği daha ortaokul sıralarındayken okur.

Lise yıllarında, eserleri vasıtasıyla tanıdığı Necip Fazıl, Sezai Karakoç ve Nuri Pakdil gibi sanatçıların düşüncelerinden etkilenir; onların yayımladıkları dergileri takip eder. Hüseyin Su'nun düşünce dünyasının şekillenmesinde bu üç ismin ve özellikle de Nuri Pakdil'in büyük etkisi olur. *Büyük Doğu*'nun bir devamı niteliğinde olan *Diriliş* ve *Edebiyat*'ı takip eden yazar, özellikle *Edebiyat* ile ilişkisini sadece bir okur olarak değil aynı zamanda bir yazar olarak da sürdürür ve dergi kapanana kadar sürekli bu derginin içinde olur.

Hüseyin Su, lise yıllarında çalışma hayatına atılarak daha o dönemlerde hayatın zorluklarıyla mücadele eder. Maden ocağı, bağ bahçe işleri, inşaat, ekmek fırını gibi çeşitli kollarda çalışarak eğitim masraflarını kendisi karşılar.

Liseden sonra üniversiteye yerleşen ve Ankara Üniversitesi DTCF Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü kazanan Hüseyin Su, özellikle bu dönemde sağ-sol çatışmasının dışında kalır. Lise yıllarında katıldığı MTTB ve Akıncılar gibi derneklerle ilişkisini bu yıllarda da sürdüren Hüseyin Su, siyasal kavgaların hiçbirinde yer almaz, hiçbir şeyin şiddetle çözülmeyeceğine inanır; tıpkı ortaokul ve lise yıllarında olduğu gibi zamanının çoğunu okuma salonlarında, kütüphanelerde geçirir. *Edebiyat* ve *Mavera* büroları da Hüseyin Su'nun üniversite yıllarında uğradığı mekânlardandır. Bu yıllarda aynı zamanda çalışma hayatına atılan Hüseyin Su, üniversite okuduğu dönemde Ankara'nın Çubuk ilçesinde murakıplık yapar. Üniversiteden Kenan Akyüz danışmanlığında yürüttüğu "*Sami Paşazade Sezai'nin Romanları ve Hikâyeleri*" adlı tezle mezun olur ve uzun yıllar edebiyat öğretmenliği yapar. Edebiyat öğretmenliği dışında Talim Terbiye Kurulu'nda çalışan Hüseyin Su, Ankara'da Milli Kütüphanede ve 28 Şubat sürecinde zorunlu olarak gittiği İstanbul Beyazıt Kütüphanesinde bir süre çalışır. Hüseyin Su, 2000 yılında emekliye ayrılır. 2015 yılında tekrar kamuya dönen Hüseyin Su, halen Cumhurbaşkanı danışmanı olarak çalışır.

1972 yılı Hüseyin Su'nun hayatındaki kırılma anlarından biridir. Bu yıl, Hüseyin Su'nun düşünce ve sanat dünyasının şekillenmesinde önemli rol oynadığı Nuri Pakdil'i ilk defa yüz yüze gördüğü yıldır. Nuri Pakdil'i, daha önce *Edebiyat*'tan bilen, tanıyan ve takip eden yazar, ilk kez yüz yüze 1972 yılında görür ve onun çekim alanına girer. Nuri Pakdil'in düşünceleri, tavrı, kullandığı dil, kendisine has lügatı, Müslüman kimliği, aydın ve entelektüel tavrı, düşüncelerini hayatının her aşamasında uygulama kararlılığı ve öncü kişiliği Hüseyin Su'yu derinden etkiler ve günümüze kadar yakınında duran biri olarak bu ilişkiyi sürdürür.

Hüseyin Su, ilk yazılarını gerçek kimliğiyle yani İbrahim Çelik adıyla yayımlar. Bu yazılar Yeni Devir gazetesinin sanat ekinde yayımlanan iki yazıdan oluşur. Bu yazılardan ilki 20 Nisan 1979 tarihinde yayımlanan ve Nuri Pakdil'in *Bağlanma* kitabı üzerine yazılan "Oylum Oylum İçimiz" başlıklı değerlendirme yazısıdır. İkinci yazı ise 31 Ağustos 1979 tarihinde yayımlanan ve "Her Gün Hiroşima" başlığı taşıyan yazıdır. Hüseyin Su müstear adıyla -ki bu adı ona Nuri Pakdil verir- yayımladığı ilk eser ise öykü türünde olup 1981 yılında "Tüneller" adıyla Edebiyat'ta yayımlanır.

Hüseyin Su'nun öykülerini ele aldığı konular, kullandığı dil ve anlatım teknikleri açısından iki dönemde incelemek mümkündür. Yazarın ilk öykü kitabı olan ve *Tüneller* adıyla basılan daha sonra birtakım ekleme ve çıkarmalarla *Ana Üşümesi* adıyla tekrar çıkan bu kitabın *Edebiyat* düşüncesi etrafında şekillenen öykülerden oluştuğunu söylemek mümkündür. Ele alınan konular, kullanılan öykü dili, öztürkçeci tutum ve kimi öykülerde yer yer deneme türüne kaymalar açısından değerlendirildiğinde Hüseyin Su'nun ilk öykülerinde *Edebiyat*'ın dilinden ve düşüncesinden etkilendiği söylenebilir. Kitabın ilk bölümünü oluşturan öykülerin çoğunda yoksulluk teması ön plana çıkarılır. İkinci bölümü oluşturan öykülerde ise daha çok *Edebiyat* çevresi, *Edebiyat* eylemi, öncü kişi Nuri Pakdil ve düşüncesi, *Edebiyat*'ın idealizmi, idealist tipler aracılığıyla anlatılır. Yoksulluk teması ele alınırken bu öykülerde rıza ve kader ilkesine dikkat edilir, sınıfsal bir ayrıma gitmeden sadece var olan yoksulluk hâli ortaya konulur. Böylece yazar, yoksulluğu sınıf ekseninden alıp kader ve buna razı olma düşüncesinin merkezine oturtur. Bu öykülerde kullanılan mekânlar da dikkat çekicidir. Köy ve kasaba arasında gidip gelen öykü mekânları, taşranın bu öykülere yansımalarının bir sonucudur. İdealizmin öncelendiği ve toplumun değişime, dönüşüme ayak dirediği ve bundan dolayı idealist tiplerle toplum arasındaki çatışmaların anlatıldığı, öncü kişi etrafında bir

araya gelen grubun dava adına çıktıkları yolculukların ele alındığı ikinci bölümdeki öykülerde yer yer deneme havası görülür.

Öykülerde devrik cümlelerin çokluğu, karakterlerin yaşı ile örtüşmeyen öztürkçe kelimelerin kullanımı, kimi öykülerde hitabet havasına kaçan dilsel kullanım ve kimi yerlerde deneme tarzına yaklaşma bu öykülerde görülen sorunlar olarak değerlendirilebilir.

Tüneller adlı öykü kitabından sonra 1998 yılında yayımlanan ve Hece Yayınları arasından çıkan *Gülşefdeli Yemeni* adlı ikinci öykü kitabıyla birlikte Hüseyin Su'nun kendi sesini bulduğunu söylemek mümkündür. Bu öykülerde özellikle *Edebiyat*'ın hem dilinden hem de konu başlıklarından sıyrıldığı görünen Hüseyin Su, gelenek bağlamında öykülerini ele alır ve geleneği olumlayarak öykülerini sonlandırır. Toplam sekiz öyküden oluşan kitap, ilk öykünün isminden hareketle adlandırılır. Öykülerde; kuşak çatışması, geleneksel değerlerin kayboluşu, ebeveynlerin onurlu ve şefkatli duruşu, geçmişte yaşanan mutlu anların tablosu, gençlerin yaşadığı gelgitler ve sonrasında durulmaları, başarısız evlilikler ve bunun yarattığı pişmanlıklar ele alınır. Bu öykülerin dili ilk kitaptaki öykülerin dilinden farklıdır. Öztürkçe kelimelerin sayısında ciddi bir azalma görülür ama öykülerde devrik cümlelerin varlığı devam eder.

Üçüncü öykü kitabı olan *Aşkın Hâlleri* 1999 yılında yayımlanır. Tematik bir eser olan kitap, adından da anlaşılacağı üzere aşkın farklı hâlleri üzerine kurulan öykülerden oluşur. Kitap, toplam beş öyküden oluşur. Öykülerde dikkat çeken en önemli unsur biri hariç geriye kalan tüm öykülerin hicranla sonuçlandırılmasıdır. Hüseyin Su, böylece öykülerine tasavvufi bir boyut kazandırır; aşk ateşiyle pişmeyi, olgunlaşmayı önceler. Bu öykülerdeki kadınlar genel olarak aşkına sadık, kaderine rıza gösteren, isyankâr bir tutum içine girmeden kimi zaman gitmeyi bilen kimi zaman da bağrına taş basıp kalan ve ömrünün sonuna kadar aşkına sadık bir şekilde yaşayan ortalama bir Anadolu kadını hüviyeti ile karakterize edilirken, erkekler ise gönlündeki aşkı bulmak adına sürekli bir arayış içinde olan ve idealize ettikleri kadını bulmak uğruna sürekli yenilen ve yenildikçe bundan zevk alan kişiler olarak çizilir. Bir anlamda erkekler aşka aşklanmışlardır. Bu öykülerin bir diğer önemli özelliği de aşk kavramının cinsellikten soyutlanarak anlatılmasıdır. Hüseyin Su, aşkı; şehvet, tutku ve cinsellik gibi unsurlardan tamamen soyutlayarak ele alır, daha çok onun manevi yönüne dikkat çeker.

Dördüncü öykü kitabı ise *İçkanama* adıyla yayımlanır. Hüseyin Su'nun son öykü kitabı olan *İçkanama*'da toplam altı öykü bulunur. Bu öyküler her ne kadar farklı isimlerle anılsa da öykülerin birbirinin devamı olduğu ve öyküleri bu şekilde okumanın gerekli olduğu söylenebilir. Önceki öykülerde daha çok taşra ve köy mekân olarak karşımıza çıkarken bu öykülerde mekân olarak özellikle kent seçilir çünkü öykülerin hemen hemen hepsinde kentli insanın mutsuzluğu, yaşadığı iletişim problemi, herkesleşen kalabalıkların dâhil olmamak, onlara karışmamak için verdiği mücadele anlatılır. Öykü, mutsuz, kırgın, yaptığı işi sevmeyen, eşinden dostundan, arkadaşlarından, toplumdan kaçan, kendi iç dünyasına sığınan, modernizmin dayattığı kurumları, işleyişi reddeden ve hayatı anlamsızlaştıran, sıradanlaştıran ve monoton hâle getiren egemen güce karşı bir tavır geliştiren *tutunamayan insan(lar)ın* öyküsüdür. Vakanın geri plana atıldığı öykülerde daha çok bireyin ruhsal durumları ve yaşadıkları duygu karmaşası üstünde durulur. Bunu da iç çözümlenmelerle yapan yazar, özellikle modern öykünün bütün araçlarından yararlanır. Bu öykülerin en dikkat çeken bir diğer yönü de dil özellikleridir. Özellikle bazen bir paragrafa denk gelen uzun cümleler okuyucuyu zorlar ve bu durum okur için okuduğunu anlama noktasında handikap oluşturur.

Bu çalışmada Hüseyin Su'nun otuz üç öyküsü değerlendirilmeye alınmıştır. *Ateş ve Meşet* öyküleri *Tüneller*'in ilk basımında yer alırken sonraki basımlarında yani *Ana Üşümesi* adıyla yapılan basımların (1999 ve 2015 basımları) hiçbirinde yer almamasına rağmen bu çalışmaya dâhil edilir.

Vakaya dayanan öykülerden çok kişi (portre) öyküleriyle ön plana çıkan Hüseyin Su, olaya yaslanmadan daha çok yaşanılan bir an'dan, bir imgeden hareket ederek öykülerini oluşturur. Öykülerini kurgularken zaman zaman çatışma unsurundan yararlanır, kimi öykülerinde yoksulluk, kimi öykülerinde kuşak çatışması, kimi öykülerinde toplum, kimi öykülerinde değerler, kimi öykülerinde yabancılaşma kimi öykülerinde ebeveyneler bir çatışma unsuru olarak kullanılır. Yazarın öykülerinde sürpriz sonlara rastlanmaz. Öykü sonlarının ucu açık değildir. Öyküyü hayata bir müdahale olarak gören yazar öykülerini de bu minvalde kaleme alır. Bir yazarın değer yargıları, ideolojisi ve hayata bakış açısı ister istemez yazdıklarına yansır. Yani yazının her adımında olmasa bile kimi yerlerinde yazarın gölgesini görmek mümkündür. Bu bağlamda Hüseyin Su'nun kimi öykülerinde öykü sonuçlandırılırken yazarın kendi

düşünce dünyasına uygun bir şekilde sonlandırdığını söylemek mümkündür. Bunun en somut örneği anne-babayla sürekli çatışma halinde olan gençlerin öykü sonunda durularak anne-babanın durduğu noktaya gelmesi ve bu şekilde geleneğin öncelenmesidir.

Hüseyin Su öykülerinde yoksulluk, kuşak çatışması, aşk ve bu bağlamda yaşanan ruhsal ve psikolojik süreçler, gelenek, modernizm, yabancılaşma, aile kurumu, gençlerin yaşadığı gelgitler, çocukluk özlemi gibi konu ve temaları kullanır. Hüseyin Su ayrıca ilk öykü kitabının ikinci bölümündeki öykülerinde *Edebiyat eyleminin* idealizmini idealist tipler aracılığıyla anlatır. Hüseyin Su, öykülerinde eleştirel bir dilden, sorunlara çözüm üreten bir tutumdan kaçınır. Aksaklıklardan, sorunun kökeninden bahsetmez, bu durumdan dolayı da kişi ya da kişileri veya kurumları suçlamaya gitmez. Geleneği verirken modernizmde, yoksulluğu işlerken sistemde suç bulmaz.

Hüseyin Su'nun kişiler evrenine bakıldığında ortalama bir insan tipi görülür. Öykülerinde; yanı başımızda olan, bizim ağladıklarımıza ağlayan, güldüğümüze gülen, içtiğimizden içen, yediğimizden yiyen, giydiğimizden giyen bizim gibi yaşayıp bizim gibi giyinen kişiler, *tipler* mevcuttur. Bu bakımdan okurun kendisini öykü kişisiyle özdeşleştirmesi ve onunla bir duygu bağı kurması kolaydır. Hüseyin Su'nun öykülerindeki kişiler adlarıyla değil toplumdaki statüleri ile tanınır. Yani Hüseyin Su, çok lüzum görmedikçe öykü kişilerine ad vermez. Öykü kişileri kimi zaman beş yetimiyle tek başına kalakalan yoksul ve dul bir kadın, anne-babasıyla yaşayan yoksul bir çocuk, köyünden okumak için ayrılmak zorunda olan dört genç, ilk defa çalışacak olmanın heyecanını yaşayan bir çocuk, etrafındaki kişileri eyleme çağıran öncü bir kişi, toplumu değiştirmeye dönüştürmeye çalışan idealist bir genç, genç yaşta sevdiğini kaybetmesine rağmen onun anısını muska taşır gibi büyük bir özenle saklayan ve buna sadık kalan hala, modernizme direnen ve geleneği yaşatan esnaf, geniş ailenin yaşattığı mutlu günlerin tablosunu özleyen yetişkin erkek, aşkına ömür boyu sadık kalan ve kocasının başka biriyle evlenmesine rağmen kocasına olan saygısını asla yitirmeyen babaanne, yüreğinin rüzgârının peşinden koşan âşık, karşılıksız bir aşka tutulmuş üniversiteli genç, mutsuz evlilik yapmış karı koca, ayrılma eşiğine gelmiş eşler, gelgit içinde olan gençler ve her şeyi hoşgörüle karşılayan, onurlu, şefkatli ve dengeleyici rolleriyle her zaman çözüm olan anne babalar... Hüseyin Su'nun her yaştan ve her

cinsten olan öykü kişileri genellikle başarısız kişilerden oluşur. *Hayat karşısında hangimiz galip geldik ki...* diyen Hüseyin Su, kendi düşüncesine paralel bir şekilde öykü kişilerini başarısızlığa uğratar. İhtirastlı olmayan bu kişiler kader karşısında teslimiyetçi bir tavır sergilerler. Öykülerin çoğunda bu kişiler geleneğe bağlı, aile ilişkilerini ön plana çıkaran, sıcak ve samimi olan kişilerdir. Hüseyin Su'nun öykü kişileriyle ilgili bir diğer dikkat çeken yön de öykü kişileri arasında olumsuz tiplere hemen hemen hiç rastlanmamasıdır. Birkaç öyküsü dışında (*Alnımı Uzatiyordum Rüzgârın Dudaklarına, Tüller, Gülşefdeli Yemeni, Yemen Treni Gözlerin*) olumsuz tiplere hiç rastlanmaz. *Kötülükleri yazmamak gerektiğini düşünüyorum prensip olarak. Mademki yazdıklarımızdan sorumluyuz o halde bunu çoğaltmanın bir anlamı olmadığını düşünüyorum. Ben Müslüman olmayan bir insanı dahi yazsam onu makul bir şekilde yazmaya gayret ederim* diyen Hüseyin Su, bu noktada öykü kişilerin çoğunu olumlu bir şekilde çizer.

Hüseyin Su, birçok öyküsünde mekân olarak taşrayı kullanır. Ömrünün büyük bir kısmının geçtiği Orta Anadolu'daki köy ve kasabalar adları anılmadan Hüseyin Su'nun öykülerine mekân olur. Yazar, hiçbir öyküsünde mekân adlarını vermez. Sadece "Giden Gün Ömürden"dir öyküsünde Uzun Çarşı'dan bahseder ancak bunun hangi şehirde ya da kasabada olduğuyla ilgili tek bilgi yoktur. Hüseyin Su, öykülerinde mekânların çoğunu kullanır. Bu öykülerinde mekânların bir kısmı işlevsel bir şekilde kullanılırken bir kısmı da fondan öteye geçmez. Yerleşim yeri olarak öykü kişilerinin statü ve ruh durumuna göre mekân belirler. Bireyin bunalımlarını ele aldığı, mutsuz, kırgın, kızgın ve herkesle iletişim sorunu olan, eşiyle, arkadaşıyla, patronuyla, çevresiyle uyum problemi yaşayan, bir iletişimsizlik hâlinin ele alındığı *İçkanama*'da öykülerin tümünde mekân kenttir. Hüseyin Su'da taşra sıcaklığın, samimiyetin, saflığın bozulmamışlığın adresi olarak gösterilirken, yozlaşmanın, sıkıntının, bozulmanın ve çürümüşlüğün adresi olarak da kent gösterilir. *Aydan Arıdır Yüzleri* adlı öyküde köyünden okumak için ayrılıp şehirde kaybolan, yığınlar arasında fark edilmeyen ve modernizmin çarklarının dişlileri arasında öğütülen dört gencin dramatik hikâyesi anlatılır.

Hüseyin Su'nun kullandığı mekânların biri de evdir. Yazarın öykülerinde ev, en önemli korunaktır. Aile saadetinin yaşandığı, samimi, içten ve sıcak ilişkilerin olduğu mekân evdir. İnsanlar huzuru ancak evde bulur. Ev, kimi zaman bir türbe kimi zaman da

şehrin şeytanlarının çoğalmadan dönülmesi gereken bir yerdir. Mutluluk kaynağı olan ev ile verilmek istenen bir anlamda aile kurumunun kutsallığıdır.

Hüseyin Su'nun öykülerinde mekânlar, işlevsel bir özellik taşırlar. İnsan-mekân ilişkisini başarılı bir şekilde kullanan Hüseyin Su, mekânın insan psikolojisine yansımaları ya da yaşanan mekânın insan karakterini yansıtması açısından mekânı öykülerinde kullanır, bir anlamda mekân ile insanı bütünleştirir. "Gülşefdeli Yemeni"deki Halakız'ın odası ve içindeki eşyalar Halakız'ı tanıtıcı bir fonksiyon üstlenir. "Aşkın Hâlleri"ndeki Hasan'ın odası ve bu odanın dizaynı ile Hasan'ın ruh hâli arasında bir paralellik söz konusudur. "Giden Gün Ömürdür"de modernizmle birlikte mekânların tek tek değişimi ve geleneğe ait ne varsa hepsinin bir bir silinip yok olması öykü kişisi Nafiz Bey'in psikolojisini etkiler ve bu değişime dükkânına dokusuna sadık kalıp dükkânını değiştirmemekteki kararlı tavrıyla direnir. Aynı zamanda bu dükkân, Nafiz Bey'in bir kimliğidir.

Camiler, parklar, bahçeler, çayevleri, hapishaneler, vasıtalar, avlular, maden ocakları, hastane koridorları, hastane odası, mezarlıklar, tren istasyonları, yollar Hüseyin Su'nun öykülerinde karşımıza çıkan diğer mekânlardır.

Hüseyin Su'nun öykülerinde kullandığı zaman dilimleri farklılık gösterir. Öykülerindeki zaman dilimi bazen an ile ifade edilirken bazen de yıllara yayılan bir vakadan söz etmek mümkündür. Hüseyin Su'nun kimi öykülerinde kronolojik zaman takip edilirken kimi öykülerinde de geriye ve ileriye sıçramalar şeklinde klasik zaman çizgisinde kırılmalar meydana gelir. Hüseyin Su'nun bazı öykülerinde de olay geçmişte başlatılır ve şimdiki zamanda bitirilir. "Yanağımda Dedemin Sakal İzleri"nde öykü geçmişten şimdiki zamana doğru bir sıra takip eder. Kimi öykülerde de en son sahneyle başlatılan öyküde geriye dönüşlerle vaka anlatılır. "Gülşefdeli Yemeni"de anlatıcı gencin nişanlısından ayrılmasıyla öykü başlatılır ve geriye dönüşlerle öykü başkışisi Halakız'ın hikâyesine geçilir, "Gömleği Yırtık Kırmızı Gül"de de vaka, öykü kişisi babaanneninin ölümüyle başlatılır ve geriye dönüşlerle babaanneninin yıllara yayılan hikâyesi anlatılır. Her iki öyküde de zaman şimdiki zaman, geçmiş zaman, şimdiki zaman çizgisini takip eder. Yani şimdiki zamanda başlatılan hikâye geriye dönüşlerle geçmiş zamanda devam eder ve tekrar şimdiki zaman dönülür.

Hüseyin Su, öykülerinde zamanı tayin ederken Sanayi Devrimi ile birlikte ortaya çıkan ve insanı yirmi dört saate hapseden zaman dilimlerini kullanmaktan elinden

geldiğince sakınır. Zamanı tayin ederken gün, ay, yıl ya da saat, dakika gibi modern bireyin zamanı parçalayarak ürettiği dilimleri (yıl, ay, hafta, gün, saat, dakika, saniye) kullanmaz; geleneksel yöntemlerle zamanı belirlemeye çalışır. Kimi zaman gölge boyundan, kimi zaman güneşin konumundan, kimi zaman mevsimlerin geçişinden, doğadaki devinimden kimi zaman da ezan vaktinden hareket ederek zamanı tayin eder.

Hüseyin Su, öykülerinde saf, arı, duru ve anlaşılır bir Türkçe kullanır. İmge ve sembollerden elinden geldiğince kaçınan yazar, kapalı anlatımlara itibar etmez. Diyecelerini, dolambaçlı yollara girmeden ve ima etmeden olduğu gibi aktarır. Türk Öykü dili, standart Türkçenin kurallarına uygun bir şekildedir. Zorlama, suni, yapay bir dilin peşine düşmeyen Hüseyin Su, doğal, sıcak ve samimi bir üslupla okurun karşısına çıkar.

Hüseyin Su'nun üslubunun belirgin özelliklerinden birisi de hüznün dili olmasıdır. Dramatik üslubun kullanıldığı bu öykülerde daima bir hüznün, acıma ve durgun bir psikolojinin tezahürü vardır. İroniye, mizaha ve hicve asla yer vermez. Bu durum Hüseyin Su'nun mizacıyla yakından ilişkilidir.

Kullanılan sözcükler açısından Hüseyin Su'nun öyküleri değişik bir seyir takip eder. Özellikle *Edebiyat* çatısı altındayken yazdığı öykülerde katı bir öztürkçeci tutumun olduğu görülür. *Edebiyat* eyleminin temel prensiplerinden olan öztürkçeci tutum Hüseyin Su'nun ilk öykü kitabında kendisini çokça hissettirir. Bu kullanım o kadar çok aşırılığa kaçmıştır ki öykü kişinin yaşı, konumu ve kültür seviyesi ile kullandığı öztürkçe arasındaki tezat dikkatlerden kaçmaz. İlk öykü kitabı olan *Ana Üşümesi* (ilk adıyla *Tüneller*)'den sonra öztürkçe sözcüklerin gözle görülür bir şekilde azaldığını görmek mümkündür. Ancak *Ana Üşümesi*'nden sonra sırasıyla yayımlanan hem *Gülşefdeli Yemeni* hem *Aşkın Hâlleri* hem de *İçkanama* adlı öykü kitaplarında çok az da olsa zaman zaman öztürkçe kelimelerle karşılaştığımızı söyleyebiliriz. Hüseyin Su, ağız ve şiveye itibar etmez ve kişilerini yerel dille konuşturamaz.

Modern öykü zaman zaman şiir dilinden faydalanır. Şiir diline ait şiirsel anlatım, metaforik dil, ritim, ahenk, şekil gibi unsurlar son dönem öykülerinde sıkça karşımıza çıkar. Bir sanatçı her türün imkânlarından faydalanmalıdır diyen Hüseyin Su, öykülerini oluştururken şiirsel dile sıkça başvurmuştur. Özellikle ilk öykülerinde bu durumun belirgin bir şekilde ortaya çıktığını görmekteyiz. Devrik cümlelerin yoğun bir şekilde kullanılması, eksilteli ifadelerle başvurması, cümleleri yazarken satır bitmeden cümlenin

bir sonraki satıra kaydırılması, kelimenin anlamıyla özdeşleşen yapıların kullanılması (inmek sözcüğünün merdiven biçiminde yazılmasında olduğu gibi...) şiir dilinin zenginliklerinden yararlandığının önemli göstergeleridir. Şiir dilinin yanında özellikle *Edebiyat*²¹, Nuri Pakdil'i ve dönemin atmosferini yansıttığı öykülerinde öykü dilinden çok bir deneme dili deneme havası taşıdığını hatta kimi yerlerde hitabete kaçan bir üslubun söz konusu olduğunu söyleyebiliriz.

Hüseyin Su, dil ile ilgili görüşlerini denemelerinde, söyleşilerinde sıkça dile getirir. Anlam farkına dikkat edilmeden birbiri yerine kullanılan kelimelerden doğan yanlışlık, şapka (inceltme, düzeltme) işaretinin kullanılması gerekliliği, Türkçe öğretimine yeteri kadar önem verilmemiş, sözlük ve imla kılavuzundan yararlanma noksanlığı ve dil üzerinde uygulanan siyasi ve ideolojik politikalar eleştirdiği, hakkında söz söylediği konulardır. Hüseyin Su, bu konulara sadece değinmekle kalmaz, burada savunduğu düşüncelerin çoğunu da öykülerinde uygulama şansı yakalar. Yine öykülerin tamamında şapka (^) kullanımında büyük bir hassasiyet gösterir.

Hüseyin Su, öykülerinde Farsça ve Arapça sözcüklere karşı katı bir tutum sergilemez hatta onları kullanmaktan kaçınmaz. Öykü dilinin dikkate değer bir diğer yönü de özellikle Orta Anadolu'ya ait birçok yerel söyleyişlerin kullanılmasıdır. Yüzyıllarca halkın belleğinde yer etmiş ama çağımızda unutulmaya yüz tutmuş, kullanılmayan birçok kelimeyi öykülerinde kullanmıştır.

Hüseyin Su, hem geleneksel hikâye tekniklerini hem de modern öykü imkânlarını öykülerinde başarılı bir şekilde kullanır. Yazdıklarının hikâye olmadığını, öykü olduğunu dile getiren Hüseyin Su, geleneksel birtakım unsurları, modern anlatım teknikleriyle harmanlayarak kullanır. Kimi öykülerinde geleneksel hikâye tekniğine uygun bir yapının olduğunu görürüz. "Gülşefdeli Yemeni"de iç içe geçmiş iki öyküden söz edebiliriz. İlk öykü, genç adamın nişanlısından ayrılmasıdır. Bu öykünün içinde filizlenip bu öyküyü ikinci plana atıp asıl öykü konumuna gelen öykü de Halakız'ın yıllara yayılan öyküsüdür. Yine *Aşkın Halleri* adlı öykü kitabı aşk çerçevesi içinde birbirinden bağımsız öykülerden oluşmaktadır. Kimi öykülerde de anlatıcının zaman zaman hikâyenin akışını keserek okuyucuyla muhatap olduğunu ve okuyucuya sorular sorduğunu görmekteyiz. (Beri Dön Güzel de Yüzün Göreyim). Bu durum da bize meddah tarzını hatırlatır. *Züleyha mısın sen zalim!..* nidasıyla başlayan "Yiğidim Ya Ona Gücüm Yetmiyor" öyküsü bir anlamda halk hikâyelerine bir gönderme olarak

değerlendirilebilir. Bu tip geleneksel imkânların yanında Hüseyin Su, modern öykü imkânlarından olan iç çözümlene, iç monolog, diyalog, geriye dönüş, sahneleme, gösterme gibi tekniklerden de yararlanır.

Hüseyin Su, öykülerinde bakış açılarının hemen hemen hepsini kullanır. Öykülerini daha çok bireylerin içsel dünyaları, psikolojik çözümlenmeleri ve çeşitli ruh hâlleri üzerine kuran Su, bu bağlamda öykülerinde genelde Hâkim (Tanrısal) bakış açısını tercih eder. Toplam otuz üç öyküsünün on dört tanesinde hâkim bakış açısını kullanır. Kimi öykülerinde ben anlatıcı da karşımıza çıkar. Özellikle çocuk bakış açısının ön plana çıktığı bazı öykülerinde ben anlatıcı önemli bir figür olarak karşımıza çıkar. Otuz üç öyküsünün on iki tanesinde ben anlatıcı kullanılır. Sınırlı bilgiye sahip olan gözlemci bakış açısının kullanıldığı öykü sayısı ise beştir. Hüseyin Su, modern öykünün imkânlarından olan ve olaya gerçeklik katmak amacıyla önemli bir role sahip olan çoğulcu bakış açısını da bir öyküsünde “Geride Kaldı Gönlüm”de kullanır. Yine anlatılarda çok sık rastlamadığımız ve çok yeni “Sen” anlatıcı Hüseyin Su tarafından “İbrişimden Yürek Bağları”nda kullanılır.

Hüseyin Su’nun öykücülüğü dışında dikkate değer bir diğer yön de diğer türlerle olan yakın ilişkisidir.

Hüseyin Su, yazı, yazar, aydın, sanat, edebiyat, gelenek, batılılaşma, modernizm, kültürel yozlaşmadan mektup türüne, mektup türünden edebiyatın elektronik ortama kaymasına kadar daha birçok konudaki görüşlerini deneme türünde yazdıkları yazılarla açıklamıştır. Bu denemelerin bir kısmı *Edebiyat*’ta bir kısmı da *Hece*’de yayımlanır. Bu yazılar daha sonra bir araya getirilerek *Kalemin Yüğü*, *Bir Yağmur Türküsü*, *Yazı ve Yazgı* adlarıyla basılır. Deneme dışında Hüseyin Su’nun inceleme bağlamında yayımladığı eserler de dikkat çekicidir. *Öykümüzün Hikâyesi* ve devamı olan *Hikâye Anlatıcısı* adlı eserlerde Hüseyin Su, öykünün tarihçesi, öykü dili, anlatıcının tarihsel perspektifi, gerçeklik, kurgusal gerçeklik, iyi öykü, kötü anlatıcı, eleştiri gibi teorik konulardan sonra örnek öykü okumalarını verir. Her iki kitapta da zengin bir öykü kaynakçası bulunur. Hem incelemelerinde hem de denemelerinde ifade ettiği görüş ve kullandığı üslup ile öykülerindeki tema ve üslup arasında bir paralellik söz konusudur. *Entelektüel Öfke Nuri Pakdil* adlı eserde, Hüseyin Su, hem sanat hem edebiyat hem de düşünce alanında önemli bir yere sahip olan Nuri Pakdil’in düşünce dünyasına, entelektüel kimliğine, ailesine, *Edebiyat*’a ait düşüncelerini kaleme alır. Hüseyin Su,

Atasoy Müftüoğlu, Asaf Halet elebi gibi Őahsiyetlerle ilgili kitapların hazırlanmasında, Trk Cumhuriyetlerin edebiyatına dair öykülerin derlenip yayımlanmasında önemli fonksiyonlar üstlenir ve bu çalışmaların sonunda kitaplar yayımlar.

Hüseyin Su'nun dikkat çeken bir diğer yönü ise edebiyat dergileriyle olan ilişkisidir. Daha lise yıllarında öğrenciyken *Edebiyat*'ın bir okuru olur, sonraki süreçlerde ise *Edebiyat* eylemine katılır; *Edebiyat*'ın yazar kadrosuna dâhil olur ve ilk öykü kitabını oluşturan öykülerin tümü bu dergide yayımlanır. ykler dışında deneme tarzında birçok yazı da yine bu dergide yayımlanır. Hüseyin Su; 1981 ila 1984 yılları arasında *Edebiyat*'ta öykü ve denem türünde metinler yayımlar. Ayrıca İbrahim elik'in *Hüseyin Su* müstearıyla edebiyat dünyasında ortaya çıkışı yine *Edebiyat* dönemine denk gelir. 1984 yılında *Edebiyat* kapanınca Hüseyin Su, türlü ısrarlara rağmen Nuri Pakdil'den edindiği ilkeler çerçevesinde bir başka yerde yazı yazmaz. Hüseyin Su'ya göre bir yazarın ne yazdığı kadar nerede yazdığı da önemlidir. Bu yüzden bir sanatçı her yerde yazmamalıdır düşüncesini prensip edinen yazar, uzun yıllar suskunluk dönemine girer. Her ne kadar o bu dönemi okumalarla ve birtakım karalamalarla da geçirse de herhangi bir dergi ya da gazetede onu bulmayız. Yayımlanan kitabına rastlayamayız. 1984 yılında yayım hayatına ara veren *Edebiyat*'ın bir daha kesin bir Şekilde yayımlanmayacağının netleŐtiđi dönemlerde Hüseyin Su ve etrafındaki yazar arkadaşları bir dergi kurmak için harekete geçerler. Hüseyin Su'nun 18 yıl boyunca editörlüğünü yapacağı Hece dergisi, Hüseyin Su liderliğinde kırka yakın bir yazar ve sanatçı kadrosuyla yayım hayatına başlar. Hüseyin Su editörlüğünde çıkan Hece dergisi kısa zamanda edebiyat dünyasında önemli bir dergi konumuna gelir. Özellikle farklı türlerde -roman-öykü-eleştiri gibi- çıkardığı özel sayılarla birlikte önemli bir okur kitlesine ulaşır. Hüseyin Su, 1994 yılında kurduğu ve 1994'ten beri editörlüğünü yaptığı Hece dergisinden 2014 yılında "Son Hece'm" adlı veda yazısıyla ayrılır.

Türk ykclğnn son dönem sanatçılarından olan Hüseyin Su, edebiyat dünyasında aktif yazarlık hayatına halen devam etmektedir.

KAYNAKÇA

- Abramas, M. (1999). A Glossary of Literary Terms. USA: Heinle&Heinle.
- Adler, A. (1994). İnsan Tabiatını Tanıma. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Akatlı, F. (1982). Bir Pencereden. İstanbul: Adam Yayıncılık.
- Aksan, D. (1993). Şiir Dili ve Türk Şiir Dili. İstanbul: BE-TA Basım Yayım.
- Aktaş, Ş. (1986). Edebiyatta Üslup ve Problemleri. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Aktaş, Ş. (1987). Yakup Kadri Karaosmanoğlu. Ankara: Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Aktaş, Ş. (1991). Roman Sanatı ve İncelemesine Giriş. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Aktaş, Ş. (2013). Anlatma Esasına Bağlı Edebi Metinlerin Tahlili/Teori ve Uygulama. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Akyüz, K. (1982). Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri. İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- Alver, K. (2005). "Hüseyin Su'nun Öyküleinde İnsan ve Toplum." K. Aykut ve Ö. Lekesiz (Ed.), Hüseyin Su Kitabı (ss. 78-84) İstanbul: Nehir Yayınları.
- Alver, K. (2013). Steril Hayatlar. Ankara: Hece Yayınları.
- Andaç, F. (1999). Öykücünün Kitabı. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Andaç, F. (2008). Öykü Yazmak Öykü Düşünmek. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Andaç, F. (2011). Romanda ve Öyküde Gerçeklik Arayışları/Edebiyatımızın Yol Haritası. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Andaç, F. (2014). Öykü Yazmak Hikâye Düşünmek. İstanbul: Ceres Yayınları.
- Apaydın, M. (2003). Osman Celal Kaygılı'nın Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme. Adana: Baki Kitabevi.
- A'râf/176
- Atasü, E. (1999). "Öykü Bir 'An' mı?" Feridun Andaç (Ed.), Öykücünün Kitabı (ss. 199-201) İstanbul: Varlı/ Bilgi Yayınları.
- Ataşçı, A. (2015). "Edebiyatta Taşranın Ruhu" Mesut Varlık (Ed.) Edebiyatın Taşradan Manifestosu. (ss.55-65) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aytaç, G. (2003). Genel Edebiyat Bilimi. İstanbul: Say Yayınları.

- Aytür, Ü. (1977). Henry James ve Roman Sanatı. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Bachelard, G. (2013). Mekânın Poetikası. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bahadır, A. (2010). Jung ve Din. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Bahtin, M. (2014). Karnavaldan Romana. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Barthes, R. (2009). Göstergebilimsel Serüven. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baudrillard, J. (2010). Nesnelere Sistemi. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Benjamin, W. (2014). Son Bakışta Aşk. İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, P.L., B.Berger & H.Kellner (2000). Modernleşme ve Bilinç. İstanbul: Pınar Yayınları.
- Bingöl, U. (2019) Modernizmden Postmodernizme Eleştiri Terimleri Sözlüğü. C:1. İstanbul: Akademik Kitaplar.
- Bolat, S. (2012). Öykü Yazma Teknikleri. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Bookchin, M. (1999). Kentsiz Kentleşme. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Booth, W.C. (2010). “Bakış Açısı ve Kinaye Mesafesi”. Philip Stevick (Ed.), Roman Teorisi. (ss.84-103). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Bourneur, R. & Réal, Q. (1989). Roman Dünyası ve İncelemesi. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Boym, S. (2009). Nostaljinin Geleceği. İstanbul: Metis Yayınları.
- Boynukara, H. (1997). Modern Eleştiri Terimleri. İstanbul: Boğaziçi Yayınları
- Buhari. (2009). El-Camiu’s-Sahh. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Burroway, J. (2002). “Bana İsmail Diyebilirsiniz: Bakış Açısı.” Hasan Çakır (Ed.), Öykü Sanatı (ss. 167-194) Konya: Çizgi Kitabevi.
- Büyük Türkçe Sözlük. (2011). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Cevizci, A. (1999). Felsefe Sözlüğü. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Chatman, S. (2009). Öykü ve Söylem/Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı. Ankara: De Ki Basım Yayımları.

Çetin, N. (2005). "Hüseyin Su'nun Hikâyeleri." Kemal. A. ve Ö. Lekesiz (ed.), Hüseyin Su Kitabı (ss. 9-30). İstanbul: Nehir Yayınları.

Çetin, N. (2015). Roman Çözümleme Yöntemi. Ankara: Akçağ Yayınları.

Çetişli, İ. (2004). Metin Tahlillerine Giriş/2. Ankara: Akçağ Yayınları.

Bland, D.S. (2010). "Romanda Fiziksel ve Sosyal-Kültürel Çevre". Philip Stevick (Ed.), Roman Teorisi (s. 275-291). Ankara: Akçağ Yayınları.

Demir, Y. (2002). İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Dervişcemaloğlu, B. (2014). Anlatıbilime Giriş. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Develioğlu, F. (1999). Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.

Dirlikyapan, J. Ö. (2010). Kabuğunu Kıran Hikâye/Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı. İstanbul: Metis Eleştiri.

Doğan, D. M. (2003). Büyük Türkçe Sözlük. Ankara: Vadi Yayınları.

Enginün, İ. (2013). Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Ercan, Y. N. (1994). Tanzimattan Günümüze Türk Öykü Antolojisi. İstanbul: Varlık Yayınları.

Erdem, M. D. (2005). "Hüseyin Su'nun Türkçe'ye Bakışı ve Dil Kullanımı." K. Aykut ve Ö. Lekesiz (Ed.), Hüseyin Su Kitabı. (ss.111-125) İstanbul: Nehir Yayınları.

Erden, A. (2009). Çağdaş Türk Öykü ve Romanında Yaratıcılık. İstanbul: Hayal Yayınları.

Ergiydiren, S. (2001). Edebiyat Araştırmaları. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Matbaası.

Ertoyl, M. (2007). Yabancılaşma: Kader mi Tercih mi. İstanbul: Lotus Yayınları.

Forster, E. M. (2001). Roman Sanatı. İstanbul: Adam Yayınları

Forster, E. M. (2010). Düz ve Yuvarlak Karakter. Philip Stevick (Ed.), Roman Teorisi (s. 168-176). Ankara: Akçağ Yayınları.

Foucault, M. (1992). Hapishanenin Doğuşu. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Friedman, N. (2010). "Romanda Bakış Açısı: Eleştiri Kavramının Gelişmesi." Philip Stevick (Ed.), Roman Teorisi.(ss. 104-129) Ankara: Akçağ Yayınları.

- Fromm, E. (2006). Sağlıklı Toplum. İstanbul: Payel Yayınları.
- Gariper, C. (2012). “Yenileşmenin Başlangıcı ve Öncüleri” Ramazan Korkmaz (Ed.), Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı. (ss.43-76). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Gümüş, S. (2012a). Öykünün Bahçesi. İstanbul: Can Yayınları.
- Gümüş, S. (2012b). Öykünün Kedi Gözü. İstanbul: Can Yayınları.
- Gürbilek, N. (2016). Vitrinde Yaşamak. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürhan, T. (1984). İnsan-Mekân İlişkileri ve Kafka. İstanbul: Sanat-Koop Yayınları.
- Göka, Ő. (2001). İnsan ve Mekân. İstanbul: Pınar Yayınları.
- Göregenli, M. (2012). Çevre Psikolojisi. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Günyol, V. (1996). Dile Gelseler. İstanbul: Can Yayınları.
- Bates, H. E. (2013). Kısa Öykü/Yazınsal Bir Tür Olarak. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- Hançerlioğlu, O. (2012). Felsefe Ansiklopedisi: Kavramlar ve Akımlar. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hançerlioğlu, O. (2007). Toplum Bilim Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Harmancı, A. (2015) Yazının Yüğü. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Harvey, W.J. (2010). “Romada Sosyal Ortam” Philip Stevick (ed.) Roman Teorisi. (ss.176-195). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Haşim, A.(2016). Gurebâhâne-i Laklakan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hills, R. (2002). “Mekân”. Hasan Çakır (Ed.), Öykü Sanatı. (ss.249-254) İstanbul: Çizgi Kitabevi.
- Holland, N. (2002) Psikanaliz ve Shakespeare. İstanbul: Gendaő Yayınları.
- Huyugüzel, Ö. F. (2019) Eleştiri Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Işık, K. (2015) “İnsanın Merkezine Seyahat” Mesut Varlık (Ed.) Edebiyatın Taşradan Manifestosu. (ss.29-41) İstanbul: İletişim Yayınları.
- İslam, A. K. (2012). “Cunhuriyet Dönemi Türk Hikâyesi.” Ramazan Korkmaz (Ed.), Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı. (ss.341-378). Ankara: Grafiker Yayınları.

- Jung, C.G. (2005). Dört Arketip. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kahraman, A. (2015). Modern Türk Hikâyesi. İstanbul: Büyüyenay Yayınları.
- Kahraman, H. B. (2007). “Bir Zihniyet ve Kimlik Kurucusu Olarak Batılılaşma” Tanıl Bora ve Murat Gültekingil (Ed), Modernleşme ve Batıcılık. C:3 İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kaplan, M. (2011). Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar/Tip Tahlilleri-3. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, R. (1988) Cumhuriyet Dönemi Tür Romanında Köy. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Karabulut, M. (2017) Modern Türk Hikâyeciliği ve Şevket Bulut. Elazığ: Manas Yayıncılık
- Karpat, K. (1962). Türk Edebiyatında Sosyal Konular. İstanbul: Varlık Yayınevi
- King, A. M. & Kurtinis, S. (2009). “Kurmaca Anlatı Türünün Temel Ögeleri”. Bekir Aksoy (Ed.), Hikâye Sanatı Üstüne Yazılar (ss. 31-36) İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kolcu, A. İ. (2015). Öykü Sanatı. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınevi.
- Kongar, E. (2002). 21.Yüzyılda Türkiye. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Korkmaz, R. (2012). “Servet-i Fünun Öyküsü. Ramazan Korkmaz (Ed.), Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (ss. 178-181). İstanbul: Grafiker Yayınları.
- Korkmaz, R. ve Şahin, V. (2017). Romanda Mekân/Romanda Mekânın Poetiği ve Çözümlemeler. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Korkmaz, R. (2015). Yazınsal Okumalar. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Kumsar, İ. A. (2014). “Geçmişin İçinde Kanayan Gelecek ya da Dedemizin Sakal İzleri.” Necati Tonga (Ed.) Yaşayan Hikâyemiz (ss. 155-163) İstanbul: Kesit Yayınları.
- Kundera, M. (2014). Roman Sanatı. İstanbul: Can Yayınları.
- Kuşaksızoğlu, A. (2015) “Taşrada Zaman: İntihar ve İnziva” Mesut Varlık (Ed.) Edebiyatın Taşradan Manifestosu. (ss.81-91) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Lakkof G. & Johnson M. (2005). Metaforlar- Hayat, Anlam ve Dil. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Livingston, R. (1998). Geleneksel Edebiyat Teorisi. İstanbul: İnsan Yayınları.

- Lekesiz, Ö. (2000). Öykü İzleri. Ankara: Hece Yayınları.
- Lekesiz, Ö. (2001). Yeni Türk Edebiyatında Öykü. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Marshall, G. (1999). Sosyoloji Sözlüğü. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Mendilow, A. (2010). “Romanda Şimdiki Zaman” Philip Stevick (Ed.), Roman Teorisi.(ss. 226-248) Ankara: Akçağ Yayınları.
- Mert, N. (2015). Öykü Yazmak. Ankara: Hece Yayınları.
- Moran, B. (2011). Edebiyat Kuramları ve Eleştiri. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Morval, J. (1985). Çevre Psikolojisine Giriş. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Mungan, M. (1996). Murathan '95. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mütercim, Â (1272). Terceme-i Kâmûsü'l-Muhît. C.3, İstanbul
- Naci, M. (2006). Lûgat-ı Nâci, İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Nişanyan, S (2007). Sözlerin Soyağacı – Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü. İstanbul: AdamYayınları.
- Okay, O. (1988). “Edebiyatımızın Batılılaşması Yahut Yenileşmesi” Büyük Türk Klasikleri. C:5, s. 305. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Okay, O. (2011). Sanat ve Edebiyat Yazıları. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Önertoy, O. (1984). Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı ve Öyküsü. Ankara: İş Bankası Yayınları.
- Örgen, E. (2015). Öykümüzün İzinde. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Özdemir, E. (1993). Edebiyat Bilgileri Sözlüğü. İstanbul Remzi Kitabevi.
- Özdenören, R. (2009). Ruhun Malzemeleri. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Özel, İ. (2012). Üç Mesele (Teknik-Medeniyet-Yabancılaşma). İstanbul: Tam İstiklâl Yayıncılık Ortaklığı.
- Özkalp, E. (2013). Sosyolojiye Giriş. Bursa: Ekin Basım Yayın Dağıtım
- Özkırımlı, A. (1987). Türk Edebiyatı Ansiklopedisi. C:5, s.216 İstanbul: Cem Yayınevi.
- Özlu, D. (1997). Borges'in Kaplanları. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özön, M. N. (2015). Türkçede Roman. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Özyalçiner, A. (1999). “Öyküde Mekân-Yer-Zaman-İnsan İlişkisi”. Feridun Andaç (Ed.) Öykücünün Kitabı (ss. 281-283) İstanbul: Varlık/Bilgi Yayınları.
- Pakdil, N. (2014a). Biat-I. Ankara: Edebiyat Dergisi Yayınları.
- Pakdil, N. (2014b). Mektuplar-I. Ankara: Edebiyat Dergisi Yayınları.
- Pakdil, N. (2014c). Mektuplar-II. Ankara: Edebiyat Dergisi Yayınları.
- Pakdil, N. (2015). Biat-II. Ankara: Edebiyat Dergisi Yayınları.
- Pakdil, N. (2017). Bir Yazarın Notları-II. Ankara: Edebiyat Dergisi Yayınları.
- Pakdil N. (2019). Batı Notları: Ankara: Edebiyat Dergisi Yayınları.
- Parlatır, İ. (2011). Osmanlı Türkçesi Sözlüğü. Ankara: Yargı Yayınları.
- Pospelov, G. (2014). Edebiyat Bilimi. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Provost, G. (2002). “Diyalog Yazmanın Sırları”. Hasan Çakır (Ed.), Öykü Sanatı (ss. 41-61) Konya: Çizgi Kitabevi.
- Randall, W. L. (2014). Bizi “Biz” Yapan Hikâyeler. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Rousseau, J. J. (2019). Émile. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Rum 30/21.
- Sağlık, Ş. (2005). “‘Değerli Öyküler’ Yahut Hüseyin Su'nun ‘Gülşefdeli Yemini’ Kitabındaki Öykülerde Değerler”. K. Aykut ve Ö. Lelesiz (Ed.), Hüseyin Su Kitabı (ss.151-185). İstanbul: Nehir Yayınları.
- Sami, Ş.(2015) Kamûs-ı Türkî, İstanbul: Şifa Yayınevi
- Sartre, J. P. (2017) Bulantı. İstanbul: Can Yayınları.
- Sazyek, H. (2015). Roman Terimleri Sözlüğü. Ankara: Hece Yayınları
- Somuncu S. (2015). Romanda Bilgi İkidar İdeoloji. Ankara: Hece Yayınları.
- Su, H. (1999). Ana Üşümesi. Ankara: Hece Yayınları.
- Su, H. (2000). Öykümüzün Hikâyesi. Ankara: Hece Yayınları.
- Su, H. (2007). Irmağın İçli Sesi Atasoy Müftüoğlu Kitabı. Ankara: Hece Yayınları.

Su, H. (2013). “Nuri Pakdil’i Düşünmek ve Konuşmak” Hüseyin Su (Ed.) Edebiyat Eylemi ve Nuri Pakdil. (ss.7-9).

Su, H. (2014). Aşkın Hâlleri. İstanbul: Şule Yayınları.

Su, H. (2014b). Yazı ve Yazgı. İstanbul: Şule Yayınları.

Su, H. (2015). Ana Üşümesi. İstanbul: Şule Yayınları.

Su, H. (2015a). Bir Yağmur Türküsü. İstanbul: Şule Yayıncılık.

Su, H. (2015). Gülşefdeli Yemeni. İstanbul: Şule Yayınları.

Su, H. (2015b). Keklik Vurmak. İstanbul: Şule Yayınları.

Su, H. (2016). Hikâye Anlatıcısı. İstanbul: Şule Yayınları.

Su, H. (2017). “Mekân Bilinci”. K. Alver ve D. Boz (Ed.), Mekân Hikâyeleri (ss.31-69) İstanbul: İz Yayıncılık.

Su, H. (2017a). Takvim Yırtıkları-I. İstanbul: Şule Yayınları.

Su, H. (2017b). Takvim Yırtıkları-II. İstanbul: Şule Yayınları.

Su, H. (2017c). Takvim Yırtıklar-III. İstanbul: Şule Yayınları.

Su, H. (2018). Entelektüel Öfke Nuri Pakdil. İstanbul: Şule Yayınları.

Su, H. (2018). İçkanama. İstanbul: Şule Yayınları.

Şakar, C. (2013). “Edebiyat Dergisinin Önemi ve İşlevi”. Hüseyin Su (Ed.), Edebiyat Eylemi ve Nuri Pakdil. (s. 333-338). Ankara: Hece Yayınları.

Şakar, C. (2006). Yazı Bilinci. Ankara: Hece Yayınları.

Talak/3

Tanpınar, A. H. (1988). 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.

Tekin, M. (2012). Roman Sanatı-I/Romanın Unsurları. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Temo, S. (2011) Türk Şiirinde Taşra. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Tezcan, M. (2010). Sosyolojiye Giriş. Ankara: Anı Yayıncılık.

Topçu, N. (2016). İsyan Ahlâkı. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Topçu, N. (2019). Türkiyenin Maarif Davası. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tosun, N. (1999). Hayat ve Öykü. Ankara: Hece Yayınları.

Tosun, N. (2005). “Geleneğin Penceresinden Aşk, Aile ve Toplumsal Yaşam: Hüseyin Su”. K. Aykut ve Ö. Lekesiz (Ed.), Hüseyin Su Kitabı (s. 134-144). İstanbul: Nehir Yayınları.

Tosun, N. (2013). Öykümüzün Kırk Kapısı. Ankara: Hece Yayınları.

Tosun, N. (2014a). Doğu'nun Hikâye Kuramı. İstanbul: Büyüyenay Yayınları.

Tosun, N. (2014b). Modern Öykü Kuramı. Ankara: Hece Yayınları.

Tosun, N. (2015). Günümüz Öyküsü. İstanbul: Dedalus Yayınları.

Uç, H. (2006) Roman Eleştiri Terimleri. Ankara: Bizim Büro Basımevi

Uçan, H. (2003). Edebiyat Bilimi ve Eleştiri. Ankara: Hece Yayınları.

Wellek, R. ve Warren, A. (2013). Edebiyat Teorisi. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Wellek, R. ve Warren, A. (1983). Edebiyat Biliminin Temelleri. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Williams R. (2012). Anahtar Sözcükler. İstanbul: İletişim Yayınları.

Yetkin, S.K. (1979). Estetik ve Ana Sorunlar. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevi.

Yıldırım, E. (2011). Modern Türk'ün Hikâyesi. Ankara: Elips Yayınları.

Yıldırım, E. (2005). “‘Yok’sunluğa Sürgün Öyküleri” . K. Aykut ve Ö. Lekesiz (Ed.), Hüseyin Su Kitabı (s. 211-241). İstanbul: Nehir Yayınları.

Yıldız, A. (2013). Geleneğin İzinde. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Yıldız, G. (1961) Türk Romanında Köye Doğru. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Yılmaz, M. (2005). “Hüseyin Su Öykülerinde Bir Temel İzlek Olarak ‘Aşk’”. K. Aykut ve Ö. Lekesiz (Ed.), Hüseyin Su Kitabı (s. 85-110). İstanbul: Nehir Yayınları.

Zariç, M. (2015). Yeni Eleştiri Bağlamında Hüseyin Su Öyküsü. Ankara: Atlas Yayınları.

SÜRELİ YAYINLAR

Akçataş, A. (2002). Türkçede İşlevi Bakımından Devrik Cümleler. Türk Dili Dergisi, S. 609, s.604-607.

- Akyıldız, H. B. (2016). Çocuk Bakış Açısının Anlatıda Kullanılışı ve İşlevi Üzerine. Bilig Dergisi/Türk Dünyası ve Sosyal Bilimler Dergisi S.78 (Yaz) s.95-116.
- Aktunç, H. (1971). Aydınlar ve Hikâyemizin Doğuş Sorunları. Türkiye Defteri 1, 2-10.
- Andaç, F. (2003). “Adnan Özyalçın ile Dünden Bugüne” Adam Öykü Dergisi, s.44.
- Arısoy, M. S. (1953). Memduh Şevket Esenal ile Bir Konuşma. Varlık Dergisi. S.383, 7-8.
- Baran, E. (2015). Öyküye Hikâye Denir mi? Hece Öykü. Y:12, S:70, s.97-98.
- Boynukara, H. (2005). “Hikâye ve Hikâye Kavramları. Ankara” Türk Öykücülüğü Özel Sayısı Y:4 S:46/47.
- Canbaz, F. (2000). “Türk Öykü Tarihinde Büyük Adım: Küçük Şeyler” Türk Öykücülüğü Özel Sayısı Y:4 S:46/47.
- Demir, A. (2008). “Toplumcu Gerçekçi Bir Objektiften Yansıyan Bir Anadolu Fotoğrafı: Bacayı İndir Bacayı Kaldır”. Modern Türklük Araştırmaları Dergisi, 5 (1), 65-80.
- Demir, F. (2013). “Yusuf Atılgan'ın Öykülerinde Bireyin Modernleşme Arzusu.” Turkish Studies, 8 (13), 761-773.
- Erol, K. (2017). “Vecize Edeiyatı ve Sosyal Öğreti Örneği Olarak Raif Necdet Kestelli'nin Süzme Sözleri”. e-Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi, 9 (2), 624-643.
- Eyüboğlu, İ. Z. (1972). “Türk Öykücülüğünün Kökeni.” Yansıma Dergisi, 1 (6), 6-7.
- Göçer, A. (1982). “Yabancılaşma” Edebiyat Dergisi. S.38+85, 5.Dönem Şubat 1982, S.4, Y:13, s.4.
- İleri, S.(1975). “Öykümüzde Bir Sevecenlik Fırtınası”. Türk Dili Dergisi, 32 (286), 75-84.
- İleri, S. (1975). “Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri.” Türk Dili Dergisi, 32(286), 2-29.
- Kahraman, A. (1980). 1960 Sonrası Hikâyeciliğimiz. Maveria, Y:4, S:46, 13-23.
- Kahraman, A. (2015). “Hangisini Demeli: Hikâye mi Öykü mü?” Hece Öykü. Y:12, S:70, 89-90.
- Karaağaç, A. (2011). “Bir Halk Sanatı Örneği: 1879-80 (1297 H) Tarihli Edirnekapi Aşşap Sandık” Milli Folklor Dergisi. Y:23, S:29, 248-256.

- Karaca, A. (2012). "Ortakdaki Adam'dan Hayat Güzeldir'e Mustafa Kutlu'nun Hikâyesi". Türk Edebiyatı Dergisi. Y:40, S:462, 44-47.
- Karaca, A. (2018). "Hüseyin Su'nun İçkanama'ları." Türk Dili Dergisi. 115 (802), 84-89.
- Karataş, T. (2009). Tarık Buğra'nın Öyküleri ve Öykücülüğü. Bilig /Türk Dünyası ve Sosyal Bilimler Dergisi S.48 (Kış), 119-136.
- Kavcar, C. (1973). Romanda Tasvirin Psikolojik Rolü. Türkoloji Dergisi. 5 (1), 137-174.
- Kayışlıoğlu, N. (2010). "Kur'an Açısından İnsanın Kendine Yabancılaşmasının Temel Sebepleri". Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi. 15 (24), 53-60.
- Koç, T. (2000). "Kıssaların Açtığı Dünya" Türk Öykücülüğü Özel Sayısı Y:4 S:46/47.
- Lekesiz, Ö. (1998). Türk Öykücülüğünün Yüzyıllık Hikâyesi. Dergâh Dergisi, C:9 S:106, s.12.
- Mert, N. (2015). "Hikâye de Öykü de". Hece Öykü. Y:12, S:70, 91-94.
- Narlı, M. (2002). Romanda Mekân ve Zaman Kavramları. Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 5 (7), 91-105.
- Önertoy, O. (1972). "Küçük Hikâye Yazarı Olarak Ömer Seyfeddin". Türkoloji Dergisi, 4 (1), 137-145.
- Önertoy, O. (1981). "Reşat Nuri Güntekin'in Yazınımızdaki Yeri" Türk Dili Dergisi. 43 (360), 366-370.
- Özdenören, R. (2015). "Öykü Hikâyeye Karşı". HeceÖykü. Y:12, S:70, 87-88.
- Özyalçın, A. (2004). "Başkaldırıcı Bir Kuşak". HeceÖykü. Y:1, S:6, s:46-49.
- Pakdil, N. (1973). "Edebiyat Dergisi Çevresinde" Edebiyat Dergisi. 4.Dönem Haziran 1973, S.3, s.1.
- Sağlık, Ş. (2009). "Öyküde Tasvirici Anlatım Bağlamında Görüntünün Dili/Sözcüklerin Dili" Hece Öykü. Y:6 S:34, Ağustos-Eylül 2009, 73-84.
- Sağlık, Ş. (2015). "Her Öykü Hikâyedir Amma Her Hikâye Öykü Değildir".Hece Öykü. Y:12, S:70, 99-105.
- Say, Ö. (1996). 1960-1980 Dönemi Türk Hikâyeciliği. Yedi İklim Dergisi. 10 (77), 55-57.
- Seyhan, R. (2015). "Öykü-Hikâye Farkı Üzerine". HeceÖykü. Y:12, S:70, 108-110.

Shils, E. (2003). "Gelenek". Doğu-Batı Düşünce Dergisi. Y:7, S:25 (Kasım-Aralık-Ocak-2003), 101-131.

Somuncu, S. (2009). "Tasvirici Anlatımın Tarihsel Süreci" HeceÖykü, Y:6, S:34 Ağustos-Eylül 2009, 85-93.

Su, H. (2000). "Öykü Soruşturması" Türk Öykücülüğü Özel Sayısı Y:4 S:46/47.

Su, H. (2003). "Düşünsel, Entelektüel, Muhalif Bir Tasarım Olarak Edebiyat Dergisi" ve Nui Pakdil. Hece Dergisi Özel Sayısı. Y:8, S: 85, 4-6.

Su, H. (2015) "Tahta Bavul". Sosyoloji Divanı. Y:3, S:6, 313-318.

Taştan, Z. (2008). "Hüseyin Su ve Ayfer Tunç'un İnsanları". Hikâyenin Bugünü Bugünün Hikâyesi-80 Sonrası Türk Hikâyesi Sempozyumu Kitabı, Ümraniye Belediyesi, İstanbul, 19-20 Ekim 2007, 273-299.

Tekin, M. (2010). Mevlana Celaleddin Rumi'de Din ve Yabancılaşma. İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 1 (1), 101-108.

Tosun, N. (2015). Haldun Taner Öykücülüğü ve Yalıda Sabah. Türk Dili Dergisi 108 (759), 79-82.

Uyar, T. (1975). Tomris Uyar. Türk Dili Dergisi, 32 (286), s.153.

Veysel, M. (1972). Orhan Kemal Somutluğu. Yansıma Dergisi. Y:1 S:6, s.11.

Yalsızuçanlar, S. (2015). "Gelenekselden Moderne Hikâyeden Öyküye".Hece Öykü. Y:12, S:70, 106-107.

Yaprak, Ü. (1972). "Orhan Kemal'de Büyük Aydınlik". Yansıma Dergisi. Y:1 S:6, s.10.

Yeşilyaprak, B. (1989). "Kuşak Çatışması" Eğitim ve Bilim Dergisi. S:72, 50-53.

Yivli O. (2016). "Modern Türk Öyküsünde Alt Türler (1890-1950)" İnsan ve Toplum Dergisi. S:70, 85-103.

Web Sayfaları

Hızlan, D. (2010). Köy Enstitüleri Yeni Bir Yazar Kuşağı Yetiştirdi. [www.hurriyet.com.tr:http://www.hurriyet.com.tr/koy-enstituleri-yeni-bir-yazar-kusagi-yetistirdi-14424036](http://www.hurriyet.com.tr/http://www.hurriyet.com.tr/koy-enstituleri-yeni-bir-yazar-kusagi-yetistirdi-14424036) adresinden alınmıştır E.T:11.12.2017.

Kutlu, M. (2011). <https://www.yenisafak.com/yazarlar/mustafakutlu/oykumuzun-hikyesi-46856> E.T:08.06. 2018.

Öz, A. (2017). <http://www.dunyabulteni.net/haber/324496/edebiyat-dergisinin-cikisi-niye-gecikti> E.T:15.10.2017.

Özkan,Ö.F.(2008).<http://www.edebistan.com/index.php/omerfarukozan/irmagin-icli-sesi-atasoy-muftuoglu> E.T:23.12.2017.

Su, H. (2015) <https://www.dunyabizim.com/soylesi/soy-sanat-yataginda-akan-ugultulu-bir-nehir-gibidir-h19839.html>

Su, H. (2017) <http://www.edebistan.com/index.php/haticeebrarakbulut/huseyin-su-ile-soylesi-> E.T: 4.2017.02.

Tuna, F. (2018). <https://www.star.com.tr/pazar/33-soruda-yazar-huseyin-sunun-dunyasi-haber-1284169/>. E.T:5.12.2018.

Pakdil, N (2015). <http://gencdergisi.com/8619-en-buyuk-fetih-insani-yeniden-inandirmaktir.html>, E.T: 09.12.2017.

Röportajlar

Su, H (2005). “Hüseyin Su İle Söyleşi”. K.Aykut ve Ö.Leksiz (Ed.), Hüseyin Su Kitabı (ss. 272-292) İstanbul: Nehir Yayınları. (C.Şakar, Röportajı Yapan).

Su, H. (2015). “Bazı Kalemlerin Toplumsal Dokumuzda Açtığı Yaralar Hala Sağaltılabilmiş Değil” Erdemli Duruş Dergisi, Y:1, S:9, Ağustos-Eylül 2015, (ss:6-7) (A. Özel, Röportajı Yapan).

Su, H. (2015). “Soy Sanat Yatağında Akan Uğultulu Bir Nehir Gibidir. Yazmaksa Serapa Sorumluluktur” . (M. Erol, Röportajı Yapan).

Su, H. (2015). “Sanat İnsanı İnceltir, Derisiz Yaşamayı Göze Aldırır, Sürekli Dürter, En İnce Acıyı Bile Hissettirir” Karabatak Dergisi. Y:4, S:18, Ocak-Şubat 2015 (ss:53-65) (A. Sürmelioglu, Röportajı Yapan).

Su, H. (2015). “Yazının Ve Sözün Düşüşü”. Keşke Dergisi. S:14, Kasım-Aralık2015, (ss:27-40) (N. Deveci, Röportajı Yapan).

Su, H. (2015, Aralık). “İnsandaki İnşa Bilincinin Mutlaka Ontolojik Bir Bağı Vardır”. Varlık Dergisi. Y: 84, S:1299, Aralık 2015 (ss:99-103) (N. Erkovan, Röportajı Yapan).

Su, H. (2017). “Gerçek Edebiyat Devrimci Çoşkuyu ve Bilinci İçerir”. Temmuz Dergisi. Y:1, S:8, Mart 2017. (ss:42-48) (A. H. Kaya, Röportajı Yapan).

Söyleşiler

- 1.Hüseyin Su ile yapılan 12.06.2017 Tarihli Söyleşi
2. Hüseyin Su ile Yapılan 12.03.2018 Tarihli Söyleşi
3. Hüseyin Su ile Yapılan 24.03.2018 Tarihli Söyleşi
4. Atasoy Müftüoğlu ile Hüseyin Su Üzerine Yapılan Söyleşi

- 5. Ali Ulvi Temel ile Hüseyin Su Üzerine Yapılan Söyleşi**
- 6. Murat Aslan ile Hüseyin Su Üzerine Yapılan Söyleşi**
- 7. Abdurrahim Karadeniz ile Hüseyin Su Üzerine Yapılan Söyleşi**
- 8. Mehmet Ali Şenol ile Hüseyin Su Üzerine Yapılan Söyleşi**
- 9. İsmail Sert ile Hüseyin Su Üzerine Yapılan Söyleşi**
- 10. Ebubekir Çelik ile Hüseyin Su Üzerine Yapılan Söyleşi**
- 11. Mustafa Barut ile Hüseyin Su Üzerine Yapılan Söyleşi**
- 12. Talip Özçelik ile Hüseyin Su Üzerine Yapılan Söyleşi**

ÖZ GEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı	Enser YILMAZ
Uyruğu	T.C
Doğum yeri ve tarihi	Eruh-13.01.1982
E-Posta	enseryilmaz@siirt.edu.tr

Eğitim Derecesi	Okul/Program	Mezuniyet Yılı
Lise	Siirt Lisesi	1999
Üniversite	Dicle Üniversitesi	2003
Yüksek Lisans	Dicle Üniversitesi	2011
Doktora	Adıyaman Üniversitesi	2019

İş Deneyimi, Yıl	Çalıştığı Yer	Görev
2005-2013	MEB	Türk Dili ve Edb. Öğrt.
2013-Devam Ediyor	Siirt Üniversitesi	Öğretim Görevlisi

Yabancı Dil	İngilizce
-------------	-----------

Yayımlar	<p style="text-align: center;">A. ULUSLARARASI HAKEMLİ DERGİLERDE YAYIMLANAN MAKALELER:</p> <p style="text-align: center;">A.1. YILMAZ, E. (2014). Türk Şiirinde Otel İmgesi” Asos Journal. Y: 2, S:7 s.176-187</p> <p style="text-align: center;">A.2. YILMAZ, E. (2016). “Yalnızlık ve Kadın Bağlamında Gülten Akın'ın Şiirleri" Mecmua Dergisi. Y:1, S:1, s31-38</p> <p style="text-align: center;">B. ULUSLARARASI BİLİMSEL TOPLANTILARDA SUNULAN BİLDİRİLER:</p> <p style="text-align: center;">B.1. YILMAZ, E. (2015). “Yabancılaşma Felsefesi Işığında Bir Okuma: Gayya-yı Vücut”, VIII. European Conference On Social and Behavioral Sciences, Belgrad September 3-6 2015 (SIRBİSTAN)</p>

Yayınlar	<p>B.2. YILMAZ, E. (2015). “Bir Umutsuzluğun Romanı: Aylak Adam”, SSHIF (Social Sciences and Humanities in Focus) Warsaw, Poland September 16-18,2015 (POLONYA)</p> <p>B.3. YILMAZ, E. (2017). “Yusuf Atılğan’ın Aylak Adam Adlı Romanı İle Albert Camus’un Yabancı Adlı Romanın Yabancılaşma Bağlamında Karşılaştırılması” (2.Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu 18-20 MAYIS 2017 Alanya</p> <p>B.4. YILMAZ, E. (2018). “Postmodern Açıdan Bir Tahlil Denemesi: Pinhan” Taras Shevchenko 1.International Congress on Social Sciences, August 11-13, 2018 Kiev, Ukarine</p>
-----------------	--

EKLER LİSTESİ

EK-1: HÜSEYİN SU İLE YAPILAN SÖYLEŞİLER

a. Hüseyin Su ile yapılan 12.06.2017 Tarihli Söyleşi

1.Eserlerinizi önceden kurgular mısınız ya da yazama sürecinde mi vücuda gelirler?

Bende öykü ya bir düşünceden ya bir durumdan ya da bir olaydan doğar. Tematik anlamda oluşan bu düşünceyi daha sonra ete kemiğe büründürerek öyküye dönüştürürüm. Tabii ki bu düşünceyi kişi, mekân, zaman gibi yönlerden kurgularım ve daha sonra yazıya geçiririm. Bu yazma süreci bazen çok uzun bazen de çok kısa olabilir. Bazen bir düşünce, olay ya da kurgu iki yıl ya da üç yıl kafamda dolaşır dolaşır ve en sonunda oturur onu yazarım. Ancak yazma sürecim çok uzun sürmez. Çünkü daha önce uzun süre kafamda kurguladığım öyküleri hemen kâğıda dökabiliyorum. Öykülerimi yazarken not almam. Not almadan yazdığım öykülerim çok fazladır. Önce kitabın adını yazarım daha sonra öykülerimin adlarını yazarım ve en sonunda bunların altını doldururum. Genelde böyle olur ama tabii ki bunun istisnaları da vardır.

2. “Yazı mutlak yalnızlıktan doğar.” Sizin eserleriniz de böyle bir yalnızlığın ürünü müdür?

Genelde prensip olarak edebiyatın, sanatın, yazının yalnızlıktan doğduğunu düşünürüm. Çünkü kalabalıklar içinde eser veren yazar çok azdır. Çünkü odanıza çekilmediğiniz, tek başına kalmadığınız Anadolu tabiriyle dirsek çürütmediğiniz zaman eser ortaya koymazsınız. Bu bütün alanlar için geçerlidir. Buradaki *yazı mutlak yalnızlıktan doğar* sözü, yazarın toplumdan tamamen soyutlanması anlamına gelmiyor. Burada kast edilen şey yazının doğum an’ıdır, yani yazının bitirilip ortaya çıktığı andır. Yoksa yazıyı toplumsal ilişkiler ağı besler ancak yazar bunu yazarken yalnız kalmalıdır. Bir yazarın toplumsal ilişkiler ağı içinde yaşaması gerektiğine, münzevi olmaması gerektiğine nihilizme kayan bir yapısının olmaması gerektiğine inananlardanım. Dolayısıyla benim bu sözüm, asla bir yazarın kendi kabuğuna, kendi dünyasına çekilip sadece kendisini ifade eden ürünler ortaya koyması anlamına gelmemelidir. Yazar,

toplumsal bir varlıktır ve aynı zamanda siyasa bir öznedir de. Mutlak yalnızlık derken aynı zamanda insansız bir ortam akla gelmemelidir. Ben insansız bir ortamda yazamam. Benim bahsettiğim mutlak yalnızlık, yazı-mahremiyet ilişkisidir. Dolayısıyla yazı bitmeyene kadar kimseye göstermem.

3.Yazıyı bir eylem olarak tanımlıyorsunuz. Eylem kavramını biraz daha açabilir misiniz?

Eylem, tümüyle insanın amelidir. Güzeylem kavramını kullanırım ben. Güzeylem bende salih amelin karşılığıdır. Ben her şeyden önce Müslüman bir yazarım. Dolayısıyla Müslüman bir yazar olarak ne yazıyorsam, kâğıda ne geçiriyorsam o bir ameldir ve onun dünyada ve ahirette sorumluluğu vardır; bunun dışında başka hiçbir şey düşünmedim. Şan şöret ya da cilt cilt kitaplar için yazmıyorum, tek amacım güzeylem. Yazı benim için tamamıyla bir kulluk, bir ibadet bilincidir. Eylem aynı zamanda müdahaledir. Topluma müdahale. Bizler yazar olarak yolunda gitmeyen şeylere yazıyla müdahale ederiz. Yaşadığımız olaylara, yaşadığımız çağa yazılarımızla müdahale ederiz.

4.Hikâyesiz öykü kavramı sizin için ne ifade ediyor? Hikâyesiz öykü olabilir mi?

Hikâyesiz öykü, zamanımızda özellikle postmodern denemelerde bir metin ya da anlatı; ne bir öykü ne roman ne günlük ne de anıdır. Ama hepsine değıyor. Ben, bunun sanatta ve edebiyatta bir yenilik olmadığı kanısındayım. Bu bir yenilik arayışı değildir, kaçıştır. Bana göre sanatçı, “yaratma”- bir sanat eserini yaratma- zorluğundan kaçarak böyle kolay şeylere sığıyor. Metin diyor ya da anlatı diyor ama tür yok. Ben bu tip metinler için hünsa metinler tanımlamasını kullanırım. Cinsiyetsiz, hünsa metinler vardır; şiir değil, deneme değil, roman değil, öykü değil. Bununla birlikte hikâyeli öykü demek illa bir olay anlatması anlamına gelmez. Bir öykü metni bir olayı anlatmayabilir ama mutlaka bir hikâyesi vardır. Hikâye demek olay anlamına gelmez. Öykü bir şeyi anlatmaksa bu anlatılan şey bir hikâyedir. Bu bir insan olabilir, bir eşya olabilir. Eğer yazdığımız metin hikâyesiz ise bir şey anlatmıyor demektir. Eğer bir şey anlatıyorsa hikâyesi vardır demektir. Dolayısıyla hikâye olayla eşdeğer görülmemelidir.

5.Bir yazının yazarını terbiye etmesi kavramından ne anlamalıyız? Terbiye kavramını biraz daha açabilir misiniz?

Yazar önce kendisi için yazmalıdır. Oradaki düşünceleriniz yani yazdığınız eserdeki söylemek istediğiniz her neyse onun ilk muhatabı yazardır. Eğer o yazdığı yazının karşısına çıkma cesareti göstermezse yazar, yazdığı bu eser bir başkası için hiçbir anlam ifade etmez. Bu durumun ontolojik bir sorun olduğunu düşünüyorum. Yani bir anlamda yazı ilk önce yazarına tesir edecek. Sözümüzün karşısında duramıyorsak, sözümüzün teklifini ilk önce biz üstelenemiyorsak o zaman yazdıklarımızın diğerleri üzerinde bir etkisi olmaz. Yani yazar yazdığı gibi yaşamalı. Yani yazı ilk önce yazarını terbiye etmelidir.

6.Bir yazar ya da eserle kan grubumuzun tutması gerekir, yargısından ne anlamalıyız? Sizin bu noktada uyduğunuz eser ve yazarlar var mıdır? Varsa kimlerdir ya da hangi eserlerdir?

Kan grubu uyuşması; bazı yazarlar aynı damardan yazar. Aynı olayı ya da aynı tarzda yazması anlamına gelmemelidir. Kan grubu dediğim şey, varlığı ve yaratılışı ontolojik olarak kavrayışları aynı olan yazarlardır. Aynı sancıyı, sıkıntıyı, endişeyi çeken ve bu acıyla, sancıyla, sıkıntıyla yazan yazarlar arasında bir kan bağı vardır. Aralarında yüz yıl ya da iki yüz yıl fark dahi olsa bu tarz yazarların aynı yatakta buluştuklarını görürüz. Çünkü dertleri aynıdır. Aynı yatakta yazmak, aynı damardan beslenmek... Hassasiyetleri, problemleri, ontolojik sorunları aynı olan yazarlardır. Mesela Selim İleri'nin Gelinlik Kız öyküsü, Sabahattin Ali'nin Ses, Kağrı; Ömer Seyfettin'in İlk Namaz, And gibi öyküleri, Memduh Şevket Esendal'ın birçok öyküleri, Sait Faik'in İpekli Mendil, Hışt Hışt, Semaver, Sarnıç öyküleri... Bütün bunlar aynı kan grubundan hikâyelerdir. Aynı damardan beslenen, aynı yatakta akan ve kan bağı olan öykülerdir. Mesela Gelinlik Kız ile benim öykülerim arasında sıkı bir ilişki vardır diyebilirim. Bu ilişki tarz ya da düşünce açısından değil sanatın doğası, sanatın kavrayışı itibariyle insanı ele alış açısından aynıdır. Ayfer Tunç ile sanatımızın hikâyeciliğimizin aynı kan grubundan olduğunu düşünürüm. Her ne kadar durduğumuz yer farklı da olsa, düşüncemiz farklı olsa da. Yani aynı toplulukta olmak aynı kan grubundan olmak anlamına gelmez.

7.Öykü anı bir helalleşmedir, diyorsunuz. Kiminle veya neyle helalleşme?

Bir öykücü niye yazar? Olaylara, durumlara, sorunlara sanat dünyasına bir müdahale için yazar. Yaşadığı hayatla aynı zamanda bir hesaplaşmadır. Çünkü hangi türden yazarsak yazalım yazdıklarımız yaşadıklarımızın bir birikimidir. Yani bir anlamda hesaplaşmadır, helalleşmedir. Geçmiş ile gelecek arasında duran yazar yazdıklarıyla bir hesaplaşma içine girer. Helalleşmeden kastım aslında hesaplaşmadır.

8.Bir gerçekliğin sanatsal gerçeklik olabilmesi için onu yeniden üretmek gerekir, diyorsunuz. Yeniden üretmek kavramından kastınız nelerdir?

Edebiyatta ezeli bir tartışma vardır: Bir gerçeklik vardır bir de sanatsal gerçeklik vardır. Gerçeklik nedir? Burada ikimizin oturmasıdır. Buradan çıkıp bu görüşmenin hikâyesini yazmanız ise sanatsal bir gerçekliğe dönüşür. Gerçekliğimizi bir başka giydirmeye yani sanatsal bir giydirmeye sanatsal gerçekliğe dönüştürürüz. Bir anlamda sanatsal gerçeklik, gerçekliğin sanatın süzgecinden geçirilerek başka bir şeye dönüştürülmesidir. Gerçeklik ve sanatsal gerçeklik ile ilgili çeşitli yerlerde yazdığım birtakım yazılarda benim iki tane benzetmem vardır: Bir olayın hikâyesini yazarken onu hemen yazmam. O olay bendeki etkisini yitirdikten sonra, onu hikâyeye dönüştürebileceğim uçları bir yumuşaklık kazanır. Bir halının, bir bez parçasının ucundaki tiftiklerinin tekrar ilmiklemeye, eklenmeye müsait hale gelmesine benzetilebilir. Bir anlamda hayatın gerçekliği katıdır onun yumuşaması gerekir. Bir futbolcunun yukarıdan gelen topu göğsüne alıp onu yumuşatıp yere indirip onu sürerek gole dönüştürmesidir bir bakıma. Bir hikâyecinin katı gerçekliği alıp onu yumuşatıp hikâyeye dönüştürmesi de buna benzetilebilir. Hikâyeci ilk önce gerçekleri gözlemleyecek onu süzgecinden geçirip daha sonra onu sanatsal gerçekliğe dönüştürüp hikâyesini yazacaktır.

9.Cemil Meriç'e göre bir yazar nasıl ki başkalarının hayatlarını esere yansıtıyorsa kendi hayatını da yansıtabilir. Bu konudaki düşünceleriniz nelerdir? Eserlerinizde hayatınızdan izler görmek mümkün müdür?

Bir yazar, kendi hayatını yazabilir. İlke olarak buna karşı çıkamayız. Bana göre, kendi hayatınızı olduğu şekliyle yazamazsınız. Çünkü burada iki tane engel vardır. Bunlardan biri sanatsal engel bir diğeri de insani engeldir. İnsani engel; itiraf etmek

zordur. Bunu itiraf etseniz bile onu bir başka şeye büründürmek suretiyle itiraf edersiniz ki bu da sanat olur. Bir diğeri de sanatsal engeldir ki, gerçekleri bir başka şeye dönüştürmeden veremezsiniz. Bundan dolayı bir kimse hayatını yazarken bile sanatsal bir kimliğe büründürmek zorundadır. Birinci tekil şahıs dili ile yazmak çok cesaret isteyen bir şeydir. Burada güçlü bir sanat dönüştürücülüğü yoksa birinci tekil şahıs dili romancı ve hikâyeciyi her zaman zora sokar. Mesela bunu Cemil Kavukçu, Sabahattin Ali çok iyi başarır. Hatta onların yazdığı tüm öykülerde öykü kahramanlarının sanki kendileriymiş gibi görebiliriz. O kadar yakın gelir bize, değilse bile. Mesela benim yazdığım Gülşefdeli Yemeni adlı öykümde de böyle bir hava var.

10.Bir yazar olarak yazarın sorumluluğundan bahsediyorsunuz. Mark Harris: “Ben yazarım okur da okumayı öğrensin.” diyor. Bu konu hakkında düşünceleriniz nelerdir? Okurun bir sorumluluğu var mıdır? Varsa nelerdir?

Bir yazarın sorumluluğu, amellerimizin sorumluluğu ile eşdeğer bir sorumluluktur. Yazdığımız her şeyden yani bir anlamda toplumsal dolaşıma giren her düşüncemizden her türlü yazımızdan bir yazar olarak sorumluyuz. Bu herhangi bir edebi metin olabilir. Bir yazar ben yazdım bitti, bundan sonrası beni değil, okuyucuyu ilgilendirir gibi bir düşüncede olamaz, böyle bir lüksü yoktur. Yani yazar yazdıklarından hareketle yazdıklarının toplumsal etkisinden iyi ya da kötü sorumludur. Bu durumu şu hadisle açıklamak mümkündür: “Bu dünyada sizden kalan ameller, amel defteriniz kapanıncaya kadar yani kıyamete kadar sürer. Bu dünyadaki ameliniz iyi bir şey ise sizin amel defterinizin iyi tarafına, kötü bir şeyse kötü tarafına yazılır.” Bir anlamda benim için yazı da böyle bir şeydir. Yani bir yazarın amelidir yazı. Bizim yazdıklarımız, insanlara güzeli, iyiyi, doğruyu iletiyorsa, öğretiyorsa bu bizim amel defterimize yazılır tam tersi durumda da aynı şey geçerlidir. Bununla birlikte yazar nasıl ki yazdıklarından sorumluydu okur da okuduklarından sorumludur. Çünkü okur okudukça yen bir şeyler öğrenir ki bu da bir yükümlülüktür. Okur okuduktan sonra hiçbir şey öğrenmemiş gibi davranamaz. Öğrendiklerinin ona yüklediği bir sorumluluk vardır.

11.Geleneksel hikâyelerimizde hikâyelerinin anlatımında belli kurallar vardı. Aynı zamanda dinleyiciden de aktif bir rol alması beklenirdi. Modern öyküye

dönüştürürsek öykü yazmanın kuralları var mıdır? Bu noktada sizin dinleyiciden beklentiniz nelerdir?

Geleneksel hikâyelerimizde özellikle şifahi hikâyelerimizde görülen özelliklerden bir tanesi anlatıcı ile dinleyicinin o hikâyeyi çoğaltmasıdır. Hikâye anlatıcısı da zaten bugünkü modern hikâyeye şifahi hikâyeden geçen bir unsurdur. Bugün modern hikâyede anlatıcı dediğimiz aşağı yukarı yazardır. Hangi şahıs kipiyle yazılırsa yazılsın bugünkü hikâyede anlatıcı yazardır ama yazar herhangi bir karakteri kurgulamak suretiyle onun üzerinden hikâyesini anlatmaktadır. Eski geleneksel hikâyelerde ise anlatıcı bizzat anlatandır. Oradaki anlatıcı ile dinleyici iç içedir. Dolayısıyla orada dinleyici aktif olarak işin içindedir. Modern hikâyede ise bunun karşılığı çoğul anlatımdır. Farklı şahıs kiplerinin kullanılması, yenilik arayışlarına girmek gibi birtakım unsurlar yani postmodern anlatımın denenmesi suretiyle okur işin içine girmektedir. Ben, eserlerimde okuyucunun hareket edebileceği, tamamlayacağı boş alanlar bırakırım. Sanatın temel amacı budur zaten. Okuyucunun düşünceleri ile hayal dünyası ile çoğaltacağı bir tarzda yazmaktır. Hikâyede ve romanda bu daha çok belirgin bir şekilde görülmektedir.

12.Doğuda hikâye genellikle bir doğruyu bir bilgiyi açıklamak noktasında bir araç olma özelliğini de gösterir. “İbret veren bir mesel tarzında.” Bu noktada sizin öyküleriniz bu durumun neresinde. Öykülerinizi oluştururken böyle bir amaçla mı yola çıkarsınız?

Modern hikâyede bu durumun böyle olmadığını yani hikmetli bir şey sunmak gibi bir amacının olmadığını söylemek mümkündür. Hikmeti öne çıkaran hikâye dilinin artık mümkün olmadığını söyleyebilirim. Çünkü dirensen bile buna modern bir dünyada yaşadığımız için çağın birtakım özelliklerinin dilimizi, üslubumuzu kısaca sanatımızı şekillendirdiğini söylemek mümkündür. Yani geleneksel hikâyeyi özümsememe rağmen onun hikmetli dilinin bugün kullanılabileceğini söylemek zor olur. Dolayısıyla bundan 200 300 yıl önceki geleneksel hikâyenin ders verici dilini bugün tekrar etmemiz söz konusu değildir. Bunu bugün modern hikâye içinde farklı bir yolla gerçekleştirmemiz gerekecektir. Bu da yazarın ontolojik kavrayışı ile alakalı bir şeydir. Eğer yazar varlığı yaratılışı ontolojik olarak kavramışsa bu hikmet onun yazdıklarına nüfuz eder. Bugün o

hikmetli dil ancak bu şekilde olabilir. Ben de ontolojik bağlam üzerinden hareketle öykülerimi yazarken okuyucuya bir ders vermek amacını gütmekteyim.

13. Herhangi bir yazar kendisini her şeyden önce bir şair olarak görmelidir diyen Faulkner'e katılıyor musunuz? Hüseyin Su'nun şair yönü var mıdır?

Eğer burada diğer türlerin şiir karşısında bir eksiklik taşıdığı ise değil. Ama şiir dilinin inceliği ve işlenmişliği açısından her yazar bir şair kadar inceltmiş ve işlenmiş görmelidir. Yani hangi türde yazarsa yazsın her yazar yazısını yazarken bir şairin titizliği ile dilini oluşturmalıdır. Hiçbir hakiki sanat eseri yüzeyden akan bir su değildir, derinden akar. Dolayısıyla onun değerini bulmak için sondaj yapmak gerekir, bu da dili ile ilgilidir. Bir sanat eserinin başarısı onun derinliği ile yakından ilişkilidir. Bu noktada benim de bir şair yönümün olduğunu söyleyebilirim.

14. Hikâyelerinizde egemen olan dilin hüznü acıma ve durgun bir dil olduğunu görüyoruz. İroni ve mizaha hemen hemen hiç yer vermiyorsunuz. Bunu neye bağlıyorsunuz? Hayatınızla, yaşadıklarınızla bir ilişkisi var mı?

Bunu tümüyle tabiatıma bağlarım. Mesela ben insanlarla alay edemem. Şaka dahi yapsam yaptığım şakanın naif ve hüznü bir tarafı vardır. Alay edemem, hakaret edemem bunu tümüyle tabiatıma bağlarım. Bir diğer önemli bir nedeni de kendi ve diğer tüm insanların hayatını oradan görürüm. İnsanlığın hayatı genelde hüznüdür ve acıklıdır. Mutluluk çok azdır. Ölüm, hastalık, birbirini ezme, birbirinin ayağını kaydırma, düşme, kalkma, kavgalar, çekişmeler... hepsi insanın hüznünü, acısını, kederini çoğaltan şeylerdir. Aslına bakarsanız hayatta neşe çok azdır. Kendi hayatımızda da başkalarının hayatında da neşe çok azdır. Belki hayata bu şekilde baktığım için hikâyelerim de bu şekilde ortaya çıkmıştır. Yani daha çok hüznü dayalı... Hayatta şu ana kadar galip olan bir insan bilmiyorum. Altmış beş yaşındayım, şu ana kadar hayat karşısında galip gelmiş birine rastlamadım. Herkes yeniliyor. Bizden zayıf olan birinin karşısında galip olabiliriz ama hayatın karşısında yeniliyoruz. Ölüme kadar yenile yenile gidiyoruz. Başımız ağrıyor yeniliyoruz, kalbimiz tekliyor yeniliyoruz, tansiyonumuz çıkıyor yeniliyoruz, tırnağımız sökülüyor yeniliyoruz... Yenilmek illa savaşı kaybetmek anlamında değildir yenilmek insanın teklemesidir. Dolayısıyla ben hayatın bu yönünün daha baskın olduğunu düşünüyorum. Kötülükleri yazmamak

gerektiğini düşünüyorum prensip olarak. Mademki yazdıklarımızdan sorumluyuz o halde bunu çoğaltmanın bir anlamı olmadığını düşünüyorum. Ben Müslüman olmayan bir insanı dahi yazsam onu makul bir şekilde yazmaya gayret ederim. Ayrıca Müslüman olmayan birinin kötü olduğu anlamına gelmez. Hatta bir Müslüman kötü insan olabilir; Müslüman olmayan biri iyi bir insan olabilir. Şöyle bir ilke vardır, insanlar Allah'ın sıfatlarını yaşarlar hayatları boyunca, o sıfatlar bize yansır. Mesela bazı Müslümana bakarız bir kâfirin sıfatı vardır bazı kâfire bakarız bir Müslümanın sıfatı vardır onda.

15.Yazarı nerede konumlandırırınız? Halka inmeli mi yoksa çok farklı bir boyutta mı olmalı? Halka inmiş yazar sözünü bir eleştiri olarak kabul ediyor musunuz?

Yazar dediğimiz şey hem sanat edebiyat açısından hem de düşünce açısından üstünlük olarak algılanmasın- belli bir yerde durandır. Dolayısıyla onun yazdığı yer ya da düzey kendi hizasında bir muhataba tekabül eder. Halka inmek diye bir tabir vardır. Sanatçının böyle bir kaygısı olmamalı kendi durduğu yerden sanatını üretmeli. Onun muhatabı halkın içinden kimler ve hangi seviyedense o kişiler onu bulmalıdır. Ama bir yazar halkın seviyesine inmek amacıyla eserini kaleme alırsa o zaman kendi yapacağını yapmamış olur. Hiçbir zaman gerçek sanat eseri kalabalıklar için yapılmaz ya da kalabalıklar gerçek sanat eserini tüketmez. O kalabalıklar içinde çok az insan gerçek sanat eserini tüketir. Yazar ne yazıyorsa hangi türden yazıyorsa yapabildiğinin en iyisini en hakiki sanat eserini vermeli. Muhatabı onu bir şekilde bulup okuyacaktır. Dolayısıyla bir sanatçı okuyucunun düzeyini düşünüp sanat eseri üretmemelidir.

16.Hüseyin Su mesleği icabı İbrahim Çelik olarak Anadolu'nun farklı yerlerinde bulunma orada yaşama ve oradaki insanları yakından tanıma şansı yakaladı. Bu durumun öykülerinizi oluşturma sürecine katkısından söz edebilir misiniz?

Bir yazar her ne kadar yazar da olsa halkın içinden bir insandır. Kimi zaman bir aile bireyi, kimi zaman okulda öğretmen, kimi zaman bir memur, kimi zaman esnaf... Dolayısıyla ilişkide olduğu toplumsal bir çevrede yaşıyor. Bununla birlikte diğer insanlardan farklı duyarlıkları olan, hassasiyetleri olan biridir. Diğer insanlarla aynı hayatı yaşamasına rağmen onlardan farklı bir yerde durduğu ve hayata farklı bir yerden baktığı için yazar olmuştur. Ben de bir insan olarak Anadolu'nun farklı yerlerinde

dolaştım, insanlarla tanıştım onlarla oturup kalktım ve bu esnada birtakım izlenimlerim hikâyelerime girdi. Ama daha önceden de ifade ettiğim üzere olaylardan bire bir hareket ederek öykülerimi oluşturmam. Örneklerden hareketle yazmadım. Mesela mekânları isim vererek çok az kullanırım. Gerek kişi isimleri, gerek mekân isimleri gerek zaman birebir söylendiğinde okuyucuyu sınırlandırır. Mesela öyküde 1971 yılı dediğiniz zaman sadece o yılı kapsamaktadır. Ancak 1971 yılı demezeniz o zaman dilimi sanki bütün zamanlarda yaşanmış gibi ya da yaşanmaya devam ediyormuş gibi bir izlenim doğar. Benim için de mekânlar da öyledir. Öykü kahramanlarımın isimleri de genelde böyledir. Sınırlandırmamak için öykülerimde kişi isimlerine yer vermem.

17.1989 yılında ciğerlerinin su toplamasından dolayı yaklaşık 23 gün hastanede yattınız. Bu süreyi ve yaşadıklarınızı hayattan küçük bir parantez olarak değerlendiriyorsunuz. Bunu gibi sizi etkileyen ve bahsetmek istediğiniz hayatınıza dair başka parantezler var mı?

Hayat bütünüyle bir parantez. O dönemde gerçekten ölümden döndük.

b. Hüseyin Su ile Yapılan 12.03.2018 Tarihli Söyleşi

1.Hem *Tüneller* hem *Ana Üşümesi* hem de *Gülşefdeli Yemeni*'de lokomotif sayabileceğimiz öykülerin isimlerinin kitaba ad olarak konulmasını nasıl değerlendirmek gerekir? Ya da şöyle soralım; bir kitaba konacak isimleri nasıl belirlersiniz? (Sizin birçok kitaba isim babalığı ettiğinizi de biliyoruz)

Kitaplara ad bulma noktasında kendimi biraz becerikli sayarım. Hatta bazı arkadaşlarımın kitaplarına ad koymuşluğum bile var. *Ana Üşümesi* ve *Gülşefdeli Yemeni* isimlerini koyarken tematik anlamda kitabı yansıttıkları için tercih ettim. *Ana Üşümesi* ve *Tüneller* kitabındaki öykülerde bulunan düşünsel yanlar ve siyasi vurgular kitabın eksik yanıdır. *Aşkın Halleri* ismi ise kitapta bulunan altı öykünün bir araya geldiği ortak tema olan aşktan ileri gelmektedir. Her bir öykü aşkın bir halini ya da birkaç halini anlattığı için böyle bir isim seçme yoluna gidildi. *İçkanama* ismi de tıpkı *Aşkın Halleri* kitabında olduğu gibi ortak temayı karşılamaktadır. Altı öyküden oluşan *İçkanama* adlı öykü kitabı bireyin yaşadığı içkanamayı anlatır. Bu içkanama fizyolojik ya da biyolojik bir içkanama değildir. Bir anlamda bilinç kaybıdır. Ben, öykü

kitaplarına ad verilirken kitapta bulunan bir öykünün adının verilmesine karşıyım. Öyküde bulunan tüm öykülerinin bulunduğu ortak duygu, ortak temalarını, dünyasını, düşünce ve duyarlılığını dile getiren bir başlığın olmasından yanayım. Çıkacak olan Kırklar Cemi kitabı da böyledir. Bizde hikâye çerçeve hikâye geleneğinden gelmektedir. Birçok hikâye anlatılır ancak tüm bu hikâyeler bir çerçeve hikâye içinde birleştirilir. Her hikâye her ne kadar birbirinden bağımsız olsa da çerçeve hikâye içinde birleştikleri temel bir nokta vardır. Bu kurgunun, doğru bir kurgu olduğu kanaatindeyim. Hem hikâye kurgusu açısından hem de insanı anlatma açısından... Bu düşünceden dolayı hikâye kitaplarının hikâyelerden biriyle adlandırılmamasını genel bir adla adlandırılmasını doğru buluyorum.

2.Öyküyü demlemeye bırakmaktan kastınız?

Yazarken insan hem duygusal hem de dil olarak öykünün eklem yerlerinde, anlatımında, ifadelerinde karakterlerin iç dünyalarını, duygularını doldurma noktasında boşluklar yaşayabilir. Ne kadar usta olursa olsun bu tüm öykücülerde bulunabilen bir durumdur. Demlenmekteki kastım, belli bir süre sonra öyküye tekrar döndüğünüzde bu boşlukları görebiliyor ya da öyküde fazlalıkları fark edebiliyorsunuz. Öykünün oturması anlamına gelir. Anadolu'da bir gelenek vardır. Cenaze defnedildikten sonra mezar hemen yapılmaz. Üstünden bir kış geçer, mezar yeri oturur ve daha sonra mezar yapılır. Çökme olmasın diye mezar hemen yapılmaz. Alelacele yazılıp yayımlanan öyküler de tıpkı böyledir. Hem içerik hem de yapısal açıdan dikkatlerden kaçan birtakım unsurlar olabilir. Birtakım dil hataları, duygu ve düşünce yanlışlıkları bulunabilir. Eğer öyküyü demlemeye bırakmazsak bu tip sorunlarla karşılaşabiliriz. Hiçbir eser tam değildir. Ne kadar üzerinde çalışırsanız çalışın yayımlandıktan sonra geriye dönüp baktığınızda o eserin birtakım eksikliklerini görür onu gidermeye çalışırsınız. Keşke dediğim; *Ana Üşümesi*'nde hikâye dili olmayan cümlelerim vardır. Deneme dili, öykü dili, hatıra dili farklıdır. Özellikle ilk kitabımda böyle bir dilin, hikâye dili olmayan bir dilin pişmanlığını yaşamaktayım. Bu biraz da *Edebiyat* dergisinin yarattığı siyasi atmosferden kaynaklanmaktadır. *Tüneller* öyküsü mesela bir denemedir. Deneme dili ağır basmaktadır.

3. Bir romanın ya da öykünün ilk cümlesi önemlidir. Bu noktada sizin düşünceleriniz nelerdir? İlk cümlelerinizi bulmakta zorlanır mısınız?

İlk cümle önemlidir. Bir merak uyandırmalı merak uyandırmasa bile estetik açıdan güzel olmalı ki okuyucu bu cümlenin peşine düşüp romanı ya da öyküyü okusun. İlk cümleyi çok zor bulurum. Günlerce kafamda dolaştırırım. Öyküyü yazamaya oturduğumda birkaç saat ilk cümleyi yazamam. Giderim, gelirim, döner dururum; zaman zaman değiştirdiğim ilk cümlelerim de olmuştur.

4. “Alnımı Uzatiyordum Rüzgârın Dudaklarına” adlı öykünüzde geçen Kız Kapıyı Aç Gömlekleri?

Kız Kapıyı Aç Gömlekleri, bu ifade babamın ifadesidir. Bu imge babamın dilinden bu öyküye geçmiştir. Benden önce sekiz kardeşim vefat ettiğinden ben çok kıymetliydim. Sürekli beni şımartırlardı. Babam o yıllarda ben ilkokul 4. Sınıftayken bana takım elbise yaptırdı. 1961 yılında bir köyde bir köy ailesinin çocuğuna takım elbise yapması yok gibi bir şeydir. Ayakkabı diktirtirlerdi. Bir ara yine şehre inerken ayakkabıcıya gittik, takım elbise için terziye gittik ve gömlekçiye de gittik. Bütün bunları alıp köye gelince herkesin gözü tabi benim üstümde. Babam da oğlumun gömleği Kız kapıyı aç gömleğidir dedi o esnada. Bu imge de o dönemden bana kalma ve hikâyemde kullandığım bir imgedir.

5. “Tüller” adlı öyküde noktadan sonra cümleye hep küçük harfle başladığını görüyoruz. Bu bilinçli bir tercih mi?

Biçimsel arayışları öykünün içeriğine denk düşmedikçe yapmam. Edebiyat bir oyun değildir. Dil oynamak değildir. Dille oyun olmaz. Teknikte bir değişiklik yapılacaksa bunun dille, içerikle bir bağlantısı olmalıdır. Aksi durum züppeliktir. Ben küçük harf kullanmayı, bazen nokta kullanmamayı, virgülle birbirine bağlamayı genelde bir düşüncenin hızla akışı, ya da iç duygunun akışı bir monolog gibi kullanıldığı yerlerde kullanırım. (Tüller)

6. Edebiyat dergisi etrafında şekillenen yani *Ana Üşümesi*'nin ikinci bölümünü oluşturan öykü kahramanları ile toplum arasında hep bir gerilim hali mevcut? Bunu dönemin iklimiyle bağlantılı olarak nasıl açıklayabiliriz?

İdeolojik, siyasal ve gerilimden kaynaklanır. Bir öykü, bir ideolojiyi, bir partiyi ya da başka bir şeyi anlatabilir ama öykü olmak şartıyla. Fakat *Edebiyat* dergisi yıllarında yazdığım öykülerde maalesef bunları gözetmedim. Siyaseti anlattığımız zaman bir öyküde onu siyasetin diliyle değil, öykü diliyle anlatmanız gerekir. Sert ve kırılğan bir dilin yerine yumuşak bir dil tercih etmelisiniz.

7. “Yanağında Dedemin Sakal İzleri” adlı öyküde sonuna nokta konmayan sayfalarca süren kesintisiz bir cümle ile karşı karşıyayız. Bunu nasıl açıklayabiliriz?

“Yanağında Dedemin Sakal İzleri”, anlatımında kesintisiz bir anlatım vardır ki bu çocuğun gözünden anlatıldığı içindir. Bundan dolayı nokta kullanmadan iç akışı kesmeden bölmeden vermeye çalıştım. Gelenek, alttan alta sürer. Gelenek bir kültür enkazı değil, vahiy bir ilik bağıdır. Vahiyden aldığımız bu ilik nesilden nesle aktararak sürer. Gelenek, geçmişte olan değil gelecektir. Dolayısıyla gelecek zaman kipiyle yazılması bu geleneğin gelecekte de böyle olması gerektiğini dile getirmemden ileri gelmektedir.

8.Kurşuni huzur? (Yanağında Dedemin Sakal İzleri)

Kurşuni Huzur: Vakti tanımlayan bir kelime grubudur.

9.Öykülerinizi okurken devrik cümle türüne sıkça başvurmanız dikkatimi çekti. Bunu öyküye şiirsel bir hava katmak diyebilir miyiz? Ya da bir türün imkânından yararlanma...

İlk öykülerimde devrik cümlelerin varlığını kabul ediyorum. Dünya edebiyatında, monotonluğu kırmak adına devrik cümleler düz yazılarda çoğu kez kullanılmıştır. Ancak yerli yerinde kullanılması şartıyla. Ben de özellikle *Edebiyat* dergisi döneminde öyküler kaleme alırken o dönemde *Edebiyat* dergisi çevresinde yazı yazarlar arasında öztürkçe kelimeler kullanmak gibi devri cümle kullanmak da modaydı. Ama yüklemi başa alıp özneyi sonda kullanmak devrik cümle değildir. Önemli olan onu yerli yerinde ve etkili bir şekilde kullanabilmek. Ben devrik cümle olayına bu şekilde yaklaşmaktayım. Cümle hassasiyetim vardır. Özne+tümleç+yüklem kuralını çoğu kez gözetirim. Ancak zaman zaman devrik cümleye de başvurduğum da

olmuştur. Dil noktasında bazı eksikliklerimiz vardır. Bazı kelimeler arasında nüansları bilmeden kelimeleri yerli yersiz kullanıyoruz. Mesela şimdiki gençlere baktığımızda düzey ve yüzey kelimeleri arasındaki anlam farkını bilmeden ikisini birbirine karıştırarak kullanıyor. Mesela tüm ve bütün kelimelerini yazı yazan yazarların çoğu yanlış kullanmaktadır. Sezai Karakoç'tan tutun da Rasim Özdenören'e soldaki tüm yazarlara kadar... Tüm, bütünün karşılığı değildir; hep'in karşılığıdır. Bütünün yerine tüm kullanılmaz. Bu yanlışların kaynaklandığı temel nokta bizde sözlük okuma kültürünün olmayışdır. Biz kulaktan dolma bilgilerle hareket ederiz oysa sözlük okunduğunda bu yanlışların içine girilmez.

10.Öykülerinizi yazarken kullandığınız mekânlar, zaman dilimi ve içinde bulunduğunuz ruh hali... Bütün bunlardan hareketle öykülerinizi oluştururken nasıl bir Hüseyin Su ile karşı karşıyayız?

Kitaplarımın bulunduğu mekânda yazı yazmayı ve okumayı tercih ederim. Bunu zorlayan bazı durumlar oluyor. Bazen değişik mekânlarda yazı yazdığım oluyor. Ama ben yerleşik bir insanım ve masamda olmak zorundayım. Dışarda okuyamam. Benim asıl çalışma mekânım odamdır. Mümkün mertebe gündüzleri çalışırım. Sabah kalkıp bir süre okur ondan sonra yazarım bu akşama kadar devam eder. Gece yazı yazmayı sevmem. Düzeltmeler yaparım ama yazı yazmayı sevmem. Ben gecenin verimli olmadığını düşünürüm. Bu okumak için de geçerlidir. 12'ye kadar çalışır ve ondan sonra bırakırım. Gündüz bana güven veriyor, şuurum ve bilincim açık olur gündüz vakitleri. Mevsim açısından da çok sıcak havalarda verimsiz olurum. Bundan dolayı sıcak havada çok fazla yazamam. İlkbahar ve sonbaharın bende ayrı bir yeri vardır. Biri insanlığın uyanışını, yeniden canlanışını temsil ederken bir diğeri de hüzne sevk ediyor. Eylül güneşinin kırıklığı, yapraklar, çimenler beni hüznendirir. Kışı da yadırgamam, severim. Özellikle yağmurlu havayı çok severim. Karı severim. İçimde bir huzursuzluk varsa ya da kafamda başka bir sorun varsa yazamam. Bunun dışında beni meşgul eden bir şey yoksa yazarım. Ama ruh halimin yazıya ve okumaya denk düşmesi lazım. Yoksa o insicam oluşmuyor. Ne yazarsam yazayım buna mutlaka biraz hüznün bulaşır. Bu benim doğamdan tabiatımdan mizacımdan kaynaklanır. Bu biraz da çocukken yetiştiğim ortamdan kaynaklanır. Özellikle tasavvufi bir ortamda yetiştiğimden

dünyanın beyhudeliğini çok küçük yaşlarda hissettim. O yüzden öykülerimin çoğunda bu beyhudeliğin yarattığı bir hüznün vardır.

11.İlk öykünüz Ateş mi Tüneller mi?

İlk öykü Tüneller...

12.Sizce öykü ne işe yarar?

Öykü hayatın bize yaptıklarına karşı bir misillemedir. Bir anlamda öyküyle birlikte bir başka hayat sunuyoruz. Bizim yaptığımız yaratı, Allah'ın yaratması gibi değildir. Kendi cüz'i irademiz alanında yaptığımız bir yaratıdır. Sınırlı bir yaratıdır. Sanat, öykü budur. Sanat ve edebiyat bundan dolayı bir oyun değildir. Ben Müslüman bir yazarım, dolayısıyla yazdığım her şey benim için bir ameldir ve hesabını vereceğim. Bundan dolayı yazdıklarına bu pencereden bakarım. Bir sanat eseri kendi diliyle ve imkânlarıyla siyasete, dine, ideolojiye müdahale eder. Eğer bunları yapamıyorsa bir diğer deyişle bir sanat eseri insanı düşünceye sevk etmiyorsa, hüznendirmiyorsa o sanat eseri işlevsizdir. Bu açıdan bakıldığında eserlerimin hemen hemen tümünde bir uyarıcı, düşünceye, düşündürmeye sevk eden bir dil vardır. Bir sanatçı partizan değildir ama her sanatçı siyasal bir öznedir. Siyasal özne olmayan sanatçının sanatı yalınkattır, dil oyunudur, birtakım biçimsel çabalardan ibarettir. Eğer siyasal bir özneysek insanları daha iyi kavrarız. Ama sanatçı asla politik bir araç olmamalıdır yani bir anlamda bir ideolojinin sözcüsü konumunda olmamalıdır. Yani partizan olmamalıdır. Edebiyatta dönemler olur ama bunun edebiyat kavramları üzerinden adlandırılması gerektiği düşüncesindeyim. Ancak Türk ede. Bu bölünmeler siyaset dikkate alınarak yapılmaktadır. Yani siyaset edebiyatı tanımlamaktadır. Bu çok doğru bir durum değildir. Yeni gelenekçi kavramına da karşı çıkmaktayım. Böyle bir tanımlama bana uygun değildir. Tanımlamaları, siyasi düşünceler ya da inançlar üzerinden yapmamak gerekir. Bir öykü sosyalist öykü olamaz ya da bir öykü İslamcı olamaz. Dolayısıyla sanatçının ideolojisi ile sanatı tanımlanmamalıdır.

c. Hüseyin Su ile Yapılan 24.03.2018 Tarihli Söyleşi

‘Bir Gün Mutlaka!’ ve ‘Her Zaman Tek Başına!’ Çünkü Başka Türlü Hiçbir Zaman, Hiçbir Şeyle Baş Etmemiz Mümkün Değil...

1.En sevdiğiniz kelime nedir?

-‘Eylem’ ve ‘Gelin’ kelimeleri... Bir de ustaca *çekip çevirmek* anlamında ‘İdareci’ kelimesi... Tabî ki *geçıştirmek* anlamında değil...

2.En nefret ettiğiniz kelime nedir?

- ‘Uyuşukluk’ ve ‘Çürüme’ kelimeleri... İnsan tabiatının, yeteneklerinin aleyhine işleyen bir durumun ifadesi olarak... Yaratılışa da terstir bu sözcüklerin işlevleri ve yol açtıkları sonuçları... En çok düçâr olduğumuz hâlimizi...

3.Ne sizi heyecanlandırır?

-Mutmain olarak tamamladığım bir işten sonra yeni bir işe dipdiri bir umutla başlama imkânı ve durumu... Bu teker, bu yokuşu aşacak, umudu...

4.Heyecanınızı ne öldürür?

- Bir düşüncenin, duygunun ve bir işin sürüncemede kalması... Eylem bilincinin soğuması... Elini kaldıramama, adım atamama hâli...

5.En sevdiğiniz ses nedir?

-Ağaçların hıştırtısıyla karışan akarsuyun sesi... Bir de deniz dalgalarının kıyıya uzanıp geri çekilirken çıkardığı ses... Elektriğin, trafiğin olmadığı bir dağ başında gecenin ve börtü böceğin sesini dinlemek de öyle... *Ses*, dediğimiz de bunlar galiba...

6.Nefret ettiğiniz ses nedir?

- Cızırtı, homurtu, hırıltı... hâlindeki bütün mekanik seslerden huzursuz olurum... Demirden çıkan sesler de öyle...

7.Hangi mesleği yapmak istemezsiniz?

-İnsanın şahsiyetini yaralayan, hassasiyetlerimize abanan, bilincimizi yok etmeye dönük işleyen hiçbir mesleği yapmak istemem...

8.Hangi doğal yeteneğe sahip olmak isterdiniz?

-İstediğim zaman yazmak için oturabilmeyi, kolay ve gürül gürül yazabilmeyi çok isterdim.... Bir de müzik âletlerinden de ut ve tar'ı çalabilmeyi çok isterdim...

9.Kendiniz olmasaydınız kim olurdunuz?

-Galiba hiç kimse... Bu hususta haklı bulduğum şöyle bir fıkra anlatılır: Bütün akılları bir yere toplayıp karıştırmışlar, sonra da insanları bırakmışlar ve herkes gidip yine kendi aklına sarılmış... Bu söz doğru sanırım...

10.Nerede yaşamak isterdiniz?

-Kudüs, Mekke, Medine, İstanbul... Yılın üçer ayını bu dört şehirde yaşamayı isterdim... Bir de Mekke ile Medine arasında sık sık gidip gelmeyi isterdim...

11.En önemli kusurunuz nedir?

-Çabuk, hatta hemen inanmak... Daha doğrusu, kolay kandırılan bir insan olmak... Bir iki sözcükle, bir davranışla hemen aklımı çelebiller... Çok kötü bir durum bu... Sürekli boş bulunmak ve sürekli çukura düşmek gibi bir ruh hâli...

12.Size en fazla keyif veren kötü huyunuz hangisi?

-Yazmaktan kaçabilmek için sürekli okumaya sarılmak... Sonra da hem yazamadığım zamanlar için hem de bir sürü abur cubur şeyler okuduğum için pişmanlık duymak...

13. Kahramanınız kim?

- Halk Hikâyelerinin kahramanları... Aslı ile Kerem, Ferhat ile Şirin... En çok da *Sürmeli Bey ile Telli Senem*'in Sürmeli Bey'i...

14.En çok kullandığınız sözcük?

-Eylem, devrim, mütemadiyen... Bunlara başka sözcükler de eklenebilir elbette... Her cümlede kullansam yine de tekrar olarak görünmez gözüme...

15.Şu anki ruh hâliniz nasıl?

-Şu an, dediğiniz, Mart 2018'deki ruh hâlim tabî ki... Türkiye ve Ortadoğu'nun hâli gibi... Acı ve hüznün... Sürekli kanama durumu yani... Sürekli, "yardımın ne zaman Allah'ım!.." hâli ve duası içinde olmak durumu...

16.Hayat felsefenizi hangi slogan özetler?

- 'Bir Gün Mutlaka!' ve 'Her Zaman Tek Başına!' Çünkü başka türlü hiçbir zaman, hiçbir şeyle baş etmemiz mümkün değil...

17.Mutluluk rüyanız nedir?

- Bir devrimle birlikte ülkemin, Ortadoğu'nun ve yeryüzünün kara bahtının, kem talihinin güldüğünü görmek... En azından böyle bir baharın habercisi olan esintiyi hissederek ölmek...

18.Sizce mutsuzluğun tanımı nedir?

- Bir insanın inancını yitirmesi durumundaki yüzü, hâli ve davranışları... Çözülme, hayattan kopma, yaşamayı hissetmeme durumu...

19.Bir şehir olmak isteseyiz, bu hangi şehir olurdu, niçin?

- İlk kible olduğu zamandaki Kudüs; Peygamberin yaşadığı Mekke ve Medine; Fethedildiği yıllardaki İstanbul olmak isterdim... Yani, mekânların, yerleşim yerlerinin, 'Şehir' oldukları zamanlar... Değilse şehir insanı hırpalıyor...

20.Hüseyin Su, sporla ilgilenir mi? Uğraştığı bir spor dalı var mı?

-Bu soruyu, 1972 yılında lise bitirme sınavlarında Beden Eğitimi dersinden, 'bir futbol takımında kaç kişi var?' sorusunu bilemediği için bütünlemeye kalan Hüseyin Su'ya sorduğunuzu biliyor musunuz?.. Hiç ilgilenmedim sporun hiçbir dalıyla... Ancak çok uzun yürüyüşler yaptık yıllarca Nuri Pakdil'le... Bazı günlerde 20, 25, 30 kilometre yürüdüğümüz olurdu... İlhami Çiçek'in; "Yürümenin dışında bütün eylemlerin adı/kaçış kaçış kaçıştır" dizesi spor felsefimizi ifade ederdi...

21.Hüseyin Su'nun en sevdiği yemek?

- Çorba... Yeşil mercimekli bulgur pilâvı... Bir de balık...

22.Hüseyin Su'nun en sevmediği yemek?

- Yemediğim yemek yoktur... Sadece patlıcan yemeklerini çok istekli yemem...

23.Hüseyin Su takım tutar mı?

- Beşiktaş... Şampiyon olup olmadığıyla, maçları alıp alamadığıyla ilgili hiçbir kaygı taşımadan Beşiktaş... Neden Beşiktaşlı olduğunun farkında olan bir Beşiktaşlı için maç sonuçlarının hiçbir önemi yoktur... Tarih bilinciyle irtibatını kurarak Beşiktaşlıdır o çünkü. Beşiktaş takımını Sultan Abdülhamit Han'ın kurdurduğu gibi bir rivayete binaen Beşiktaş...

24.En sevdiğiniz türkü?

- “Dün gece yar hanesinde yastığım bir taş idi
Üstüm yağmur, altım çamur, yine gönlüm hoş idi”
Bir de Ruhi Su'nun sesinden “Yemen Türküsü”

25.Mizaç olarak Hüseyin Su'yu birkaç cümleyle anlatmanızı istesek neler söylediniz?

- Çok az konuşan, çoğu zaman suskun, sürekli içine atan, içindeki kuyu çok derin olan biri... Bıçağın ağzını hep kendisine çalan, sorumluluk ve vefa duygusunu bağımlılık derecesinde abartan ve sonuçlarına da hep katlanan, kaçamayan, kırılğan, hüzünlü, çok çabuk kaptırıp yola düşen, birazcık kurnaz olmayı beceremediği için hep hayıflanan, bunun için de kendine hep kızan, hayatta ‘gerçekçi’ olmayı hiç beceremeyen, duygusal, romantik biri...

26. Son sorum; Sait Faik; “Yazmasam deli olacaktım.” demiş. Hüseyin Su, eğer yazmasaydı kendisini nasıl hissedirdi?

-Yazamadığım zaman çok huzursuz ve gergin olduğum doğru ama deli olur muydum, bilemem... Sait Faik de bunu kast ediyor sanırım... Şunu da söylemeliyim: Düşünmenin, fark etmenin bedellerini öderken ‘okumayı’ ve ‘yazmayı’ hiç

tanımasaydım daha huzurlu bir insan mı olurdum acaba, diye içimden geçirdiğim oluyor...

EK 2: TANIKLARIN GÖZÜNDEN HÜSEYİN SU

a. Atasoy Müftüoğlu ile Hüseyin Su Üzerine Yapılan Söyleşi

Hüseyin Su denilince akla ilk gelen kavram müstesna bir kişiliğe sahip olmasıdır. Müstesna kişilik kavramı bende tamamlanmış kişilik anlamına gelir ki bir Müslüman'ın tamamlanmış bir kişiliğe sahip olması mazhariyet isteyen bir durumdur. Parçalanmış, tamamlanmamış kişilikler genel olarak denetim altına alınmış, müdahale edilmiş ve bir anlamda kendi sesini bulmayan kişiliklerdir. Hüseyin Su, Nuri Pakdil'e rağmen kendi sesini, kendi yolunu bulmuş kendi yatağını oluşturmuş bir kişidir. Nuri Pakdil'in dili, bağlamı ile Hüseyin Su'nun dili ve bağlamı birbirinden farklıdır. Nuri Pakdil'den etkilenmesine rağmen bu etkilenme sınırlı bir şekilde gerçekleşmiştir. Nuri Pakdil ile uzun vakit geçirmesine rağmen kendi sesini, kendi dilini, kendi bağlamını bulması açısından Hüseyin Su önemli bir sanatçıdır. Tamamlanmış kişilik, parçalanmamış kişilik, sahici kişilik bağlamında düşünüldüğünde Hüseyin Su, sonuna kadar kendisiyle beraber olacağınız bir kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Hüseyin Su, aynı zamanda bir içtenlik adamı, bir duruş sahibi, bağımsız bir duruş sahibi, vakar diye nitelendirebileceğimiz bir yapıya sahiptir. Bencilleşmenin, bireyselleşmenin yaşandığı böyle bir devirde bu tip mazhariyetleri bir insanın bünyesinde bulundurması kolay değildir. Benim hayatımda bu tamamlanmış kişilikler söz konusu olduğunda kendilerini *Bininci Adam* diye tabir ettiğim birkaç kişi var. "Bininci Adam" Rudyard Kipling'in bir şiiri... *Bininci adam*, beklentisi yoktur, karşılıksızdır asıl olan, ilişkilerini tamamen bunların dışında belirler, her şeyinizdir, her zaman güvenebilirsiniz. Siz denize düşseniz o da sizinle beraber atlar. Hüseyin Su da hayatımda tanıdığım insanlar arasında *bininci adam* diye tabir edilen kişilerdendir. Bu bağlamda her türlü resmiyetten, formaliteden uzak, hayatınızın sonuna kadar onunla gidebilirsiniz. Herhangi bir beklentiye dayanmayan, Allah için kurulan bir ilişkidir onunkisi. Şan, nam şöhretten uzak bir şeydir Onun. Hüseyin Su, su gibi bir adamdır.

Gülşefdeli, Ana Üşümesi gibi kitapları bir solukta, okunabilen nehir gibi yatağında akan su gibi bir yapıya sahip kitaplardır. Hüseyin Su'nun dilinin taşıdığı incelik, zevk, akıcılık sizi içine alır ve sizi asla bırakmaz. Bırakmak istesenez bile bırakamazsınız. Hüseyin Su'nun öykülerinin içimizdeki yankısı, çok büyük bir safiyetin bir yankısıdır. Hayatın bütün boyutlarını içsel anlamda nabzını tutan bir yankıdır.

Hayatın tüm boyutlarını yakalamak, o nabzı tutmak büyük bir dikkat, incelik ve nüfuz yeteneği ister. Derinlik yeteneği ister. Sıraladığım bütün bu şeyler Hüseyin Su'da fazlasıyla olduğu için o eserlerinde bunu başarabilmiş ve hayatın tüm yönlerini ele almayı gerçekleştirebilmiştir. Hüseyin Su, sadece görüp geçen biri değil aynı zamanda derinlikleri gören bir yazardır. Yüzeyle bir kamera gibi değil de yüzeyle altında yatan ayrıntıları görüp ortaya çıkaran, bunları işleyen bir sanata sahiptir. Hüseyin su, derinlikleri de gören bir duyarlılığın, bilincin, saltığının, hassasiyetin, kaygının, sorumluluk duygusunun, diğerkâmlığın adıdır. Hüseyin Su, hiçbir zaman kendini merkeze koymamıştır. Kim ne diyor sorusunu sürekli sorarak çok farklı alanlarda okumalar yapmıştır. Bu okumalar sayesinde çok güçlü bir dile sahip olmuştur. Kendisini hiçbir şekilde merkeze koymayan Hüseyin Su, derinliğin dili olmuştur. Hüseyin Su, aynı zamanda hiçbir zaman edebiyatı bir put haline getirmemiştir. Edebiyatın put haline getirilmesi demek ahlâkî yönünün eksik bırakılması demektir. Diğer bir deyişle put haline gelen edebiyatta ahlâkî öge yoktur. Bunun yanında put haline getirildiğinde edebiyat yazar vicdani ögeden yoksun ve tanıklık(tarihsel ve toplumsal tanıklık) konumundan uzaklaşan bir pozisyona geçmektedir. Tarihsel ve toplumsal tanıklık görevinden uzaklaşan yazar, savrulmaya sürüklenmeye mahkûmdur. Hüseyin Su, bu noktada başarılı olmuş savrulmamış, sürüklenmemiştir. Hüseyin Su, nihai tercihi doğrultusunda ki bu tercih İslam'ı bir bilinç düzleminde algılamak -İslamî bilinç düzlemi, İslamiyet'in her türlü soy sop, etnik, mezhep, kabile gibi sınırlandırıcı şeyleri aşarak evrensel bir kimliğe ulaşması anlamına gelmektedir. Günümüze baktığımızda İslamî edebiyatı oluşturan yazarların bu noktada başarısız olduğunu görmekteyiz- Bu engelleri aşamayan yazarların böyle bir iddiada bulunması yani İslamî bilinçle hareket etme iddiasında bulunması imkânsızdır. Bu noktada Hüseyin Su, bütün bu engelleri aşan bir noktada yazarlık yapmaktadır. Hüseyin Su, bana göre öykücü kimliğinden daha çok bir dava adamı kimliği ile ön plana çıkan ve bunu ilahi sınırlara riayet ederek gerçekleştiren biridir.

Hüseyin Su ile Tavşanlı'da öğretmenlik yaptığı yıllarda başlayan Hendek günleriyle devam eden ve bugüne kadar süregelen bir dostluğumuz var. Hüseyin Su, bir nezaket adamıdır. Sorumlu dostluklardan yana olan birdir. *Hece*'nin kurulma aşamasında olduğu yıllarda kendisiyle görüşmelerimiz oldu. Hatta bu dönemde destek olma açısından sembolik anlamda bende var olan ikinci bir yazı makinesi, bir top kâğıt

ve birtakım kırtasiye malzemelerini kendilerine armağan ettim. Amacım, *Hece* girişimine sembolik anlamda bir katkıda bulunmaktı. Aynı zamanda edebiyatın yeni bir dile ihtiyacı vardı. Çünkü eski dilin bir karşılığı yoktu. Bu bakımdan *Hece*'nin yeni bir dil üretmesi noktasında *Hece*'nin çıkarılması önemliydi. Tıpkı Diriliş, Edebiyat Mavera dergilerinin tanıtımında olduğu gibi *Hece*'nin tanıtımında da katkıda bulunmakta bir an bile tereddüt etmedim. *Hece*'nin çıkışı, başarılı oluşu ve halen yayım hayatına devam etmesi Hüseyin Su'nun çok ciddi bir yayıncı olduğunun da göstergesidir. Niteliği esas alan çok ilkeli bir yapısı vardır Hüseyin Su'nun. Edebî niteliklerden ödün vermeyen Hüseyin Su'nun, kişisel birtakım ilişkileri hiçbir zaman sanatının önüne geçmemiştir. Hüseyin Su'nun hem bir dergici hem de yayıncı olarak edebiyat ve sanat dünyasında çok özel bir yerinin olduğunu belirtmek isterim.

Entelektüel Hesaplaşma: İçe doğru ve dışa doğru bir hesaplaşma, ontolojik ceza, Batı'nın ırkçı ve ideolojik hâkimiyetini sarsma, sözcük emperyalizmi... İslam'ın bütün sözcükleri ya itibarsızlaştırıldı ya da değersizleştirildi veya yok edildi. Hüseyin Su'nun ve edebiyatının bu hesaplaşmaya katkıda bulunabileceğini düşünmekteyim. Hüseyin Su İslamî gelenekten gelmesine rağmen daha öncekilerin düştüğü hataya düşmeden yani İslam'ı tek bir perspektiften değil de evrensel bir bakış açısıyla ele aldığından kendi geleneğinden farklı olarak değerlendirilebilir.

b. Ali Ulvi Temel ile Hüseyin Su Üzerine Yapılan Söyleşi

Ben, Hüseyin Su'yu ilk defa *Edebiyat*'ta tanıdım. 1973'ün sonbaharında üniversite öğrencisi olarak Ankara'ya geldikten sonra *Edebiyat*'a gelip gitmelerim esnasında Hüseyin Su ile tanışma fırsatımız olmuştur. *Edebiyat* kapandıktan sonra da görüşmelerimiz devam etmiştir ama bu görüşmeler pek sık sayılmazdı. 1980'lerin sonuna doğru görüşmelerimiz daha sıklaştı diyebilirim. Bu dönemden sonra ailece görüşmelerimiz başlamıştır. 1990'lı yıllarda ise daha fazla görüşme şansını yakaladık.

1990'lı yılların başlarında Öncü gibi bir birlikteliğimiz olmuştur. Yayıncılık, kitap dergi gibi çalışmalar bu ad altında Hüseyin Su ve diğer arkadaşların eliyle gerçekleştirilmiştir. Bu arkadaşlar daha çok *Edebiyat* çevresinden gelen arkadaşlardan oluşmaktaydı. Bu işleri daha sonra Necip Evlice tek başına yürütmüştür.

1995'li yılların başlarında bir dergi çıkarılabilir mi, kitap yayımı yapılabilir mi gibi konular zaman zaman sohbetlerimizde dile getirilmiştir. Nihayet 1996'da Hüseyin

Su'nun çabasıyla daha çok onun önderliğinde, rehberliğinde, gayretinde dergi konusu konuşulmaya başlandı. 1996 yılında bir dergi çıkarma girişimi oldu ve bu girişimin asıl öncüsü ve götürücüsü Hüseyin Su olmuştur. Asıl onun gayretleriyle bu dergi yani *Hece* doğmuştur.

Ali Karaçalı, Ben ve Hüseyin Su dergi ile ilgili birtakım görüşmeler yapmak için Konya'ya gittik. Burada, Hüseyin Su'nun bir arkadaşı ve İbrahim Demirci ile görüştük. İbrahim Demirci yazı noktasında yardımcı olacağını dile getirdi. Ankara'da da bazı temaslarda bulunan Hüseyin Su, bu görüşme trafiğini yöneten bir pozisyondaydı. 1996 yılının sonbahar yakın günlerinde daha kalabalık bir arkadaş grubuyla Faruk Koca'nın evinde bir araya gelinerek derginin nasıl olması, adının ne olması gerektiği üzerinde konuşuldu ve genel anlamda derginin çıkarılması konusunda mutabık kalındı. Sonrasında ayrıntıları yani dergi nasıl çıkartılabilir, ne olabilir, ne zaman çıkarılabilir gibi aşamalar Hüseyin Su'nun önderliğinde tek tek ele alınıp sonuca bağlandı.

İlk başlarda Ömer Faruk Ergezen ve Faruk Koca sahiplik ve yazı işleri gibi misyonlar üstlenmiştir. Parasal yükümlülükleri de üstlenmişleridir.

Hüseyin Su, 2013 yılında yorulduğunu, yazmaya artık daha fazla vakit ayırmak istediğini dile getirmiştir. Abdurrahim Karadeniz ile birlikte Hüseyin Su'ya daha fazla yardımcı olmaya çalıştık. Fakat bütün ısrarlarımıza rağmen Hüseyin Su, *Hece*'den ayrılmaya karar verdi. 2014 Eylül sayısında *Hece*'deki son yazısını yayımladıktan sonra ekim ayında da Hüseyin Su, yönetimi yeni ekibe devretmiştir. Devrettiği bu yeni ekip içinde ben de bulunmaktayım. Ancak sembolik de olsa *Hece*'nin başında kalmasından yanaydım fakat bu durum gerçekleşmedi.

Dergi çıkmadan önce *Edebiyat* çevresinden gelen ve diğer arkadaşlarla birlikte okuma ortamlarımız, yazma ortamlarımız sürekli devam etmekteydi. Kendimizi sürekli diri tutuyor ve küçük notlar almak suretiyle yazdıklarımızı biriktiriyorduk. Yani bir derginin olmayışı ya da *Edebiyat*'ın kapanması yazma ve okuma noktasında durduğumuz anlamına gelmiyordu. *Edebiyat*'ı tanıma, Nuri Pakdil'in yakınında bulunma bizim yetişmemizde rol oynamış özellikle ödünsüz ve disiplinli çalışma noktasında onun gibi olmak, yerliliği önceleyen düşünce dünyasını devam ettirme gayreti içinde olduk. Bütün bunları bir araya getirdiğimizde ve dönemin şartlarını da göz önüne aldığımızda olan bitene seyirci kalamazdık. Aynı zamanda Necip Fazıl'ın Büyük Doğu dergisi ile başlayan Sezai Karakoç'un Diriliş, Nuri Pakdil'in *Edebiyat*'ıyla

devam eden bir geleneğin mensubu olduğumuzdan böyle bir boşluğun doldurulması yani *Edebiyat*'ın kapanmasıyla birlikte var olan boşluğun giderilmesi noktasında hepimiz hemfikirdik. Ankara'da bulunan özellikle *Edebiyat*'ta bulunan yazarların özellikle böyle bir platforma ihtiyaç duyduğunu biliyorduk ama böyle bir çizgiyi sürdürmekti.

Yerli düşünceyi ifade edecek bir dergiye ihtiyaçtan doğmuştur. *Hece*, esas olarak *Edebiyat*'ın damarından doğarak yerli düşünceyi önceleyen ama yelpazesini *Edebiyat*'a göre daha geniş tutan bir dergi konumunda doğmuştur. Tekrar canlandırma, diriltme, sürdürme...

Hüseyin Su, son derece samimi, fedakâr ve her şeyini davaya adayan bir şahsiyettir. *Hece*'deki çabası ve gayreti bunu gösteriyordu. Başından itibaren *Hece*'nin çıkması noktasında her türlü çalışmanın öncülüğünü kendisi yapmıştır. *Hece*'nin yayımı süresince zaman zaman yalnız kaldığı anlar da olmuştur. Ama o hiçbir zaman vazgeçmeyerek derginin çıkması noktasında her şeyini seferber etmiştir. Tatil yapmadan tüm ömrünü *Hece*'ye vermiştir. Hüseyin Su, *Hece*'nin her şeyiydi. *Hece* ile ilgili bütün projeleri düşünen ve hayata geçiren kendisi olmuştur. Hem Nuri Pakdil'den hem de *Edebiyat* terbiyesi ile yetişmesinden ileri gelen birtakım karakteristik özelliklerden dolayı Hüseyin Su, işini son derece ciddi bir şekilde yapan kişi olarak karşımıza çıkmıştır. İlişkilerinde de son derece düzgün, içten, samimi, açık ve ilkeli bir hayatı *Hece*'deki hayatına da yansıtmıştır.

c. Murat Aslan ile Hüseyin Su Üzerine Yapılan Söyleşi

İbrahim Ağabey olarak nitelendirdiğim Hüseyin Su'yu çok uzun süre önce tanıma fırsatı yakalamıştım. 1975-76 yıllarında Çubuk Müftülüğünde murakıp olarak çalıştığı dönemlerdi bu dönemler. Hüseyin Su, Çubuk'a gelir gelmez hem kültürel hem de bilinç noktasında ağırlığını hemen hissettirmiştir. Düşünce, sanat ve toparlayıcı yönüyle aramızda hemen görünür hale gelmiştir. *Edebiyat*'la tanışma bir okur olarak onunla ilişkide bulunma yine Hüseyin Su sayesinde olmuştur. Gerek seminerlerde gerekse ev sohbetlerinde olsun Hüseyin Su'nun düşünsel anlamda üzerimizde ciddi emekleri olmuştur. Hüseyin Su ile birlikte Çubuk tam anlamıyla toparlanmıştır diyebiliriz. Bu dönemde özellikle Atasoy Müftüoğlu ile görüşmeler sıklaştı. Yine *Edebiyat*'la organik bağ güçlendi.

Bu dönemde özellikle evlerimiz sanat ve kültür anlamında birer toplanma ve tartışma merkezleriydi. Evlerde toplanılır, sanat ve kültür gündemine dair tartışmalar yapılır, günlük siyasî gündem değerlendirilirdi.

Hüseyin Su'nun ciddi anlamda düşünsel bir bilinci vardı. Her şeyin okuyarak gerçekleşeceğine inanan bir yapısı vardı. Bundan dolayı etrafındaki insanları sürekli okumaya teşvik ederdi. Onlara kitap önerirdi. Hatta kaç kez sabah erken saatlerde *Edebiyat*'a ait kitapları kapımızın önüne getirmişliği olmuştur. Bu durum onun okumaya ne kadar önem verdiğinin en önemli göstergesidir. Akabe Kitabevi'ni kurmuştur. Hangi kitapların satılması gerektiği noktasında yönlendirici olmuştur.

Çubuk'tan Tavşanlı'ya öğretmen olarak gittikten sonra bağlantımız mektuplar üzerinden, gidip gelmeler şeklinde devam etmiştir. Çubuk'ta Derviş Amca diye biri vardı. *Ateş* adlı öyküsü bu kişi üzerinedir. Tavşanlı'da da tıpkı Çubuk'ta olduğu gibi bir toparlama eylemine girişti. Tavşanlı'dan sonra Hendek'e rotasyonla gelen Hüseyin Su, burada bir süre öğretmenlik yapmıştır. Tıpkı kaldığı diğer yerlerdeki gibi hemen etrafına üç dört kişi alıp bir kültür ve düşünce ortamı oluşturmayı başarmıştır. Hüseyin Su'nun en önemli özelliklerinden birisi de belki de budur. Gittiği her yerde bir toparlayıcı, bir düşünce, kültür ve sanat ortamı oluşturma noktasında maharetinin oluşudur. Hendek'ten sonra Muradiye Kolejine yani Ankara'ya gelen Hüseyin Su ile görüşmelerimiz daha sık olmuştur. Bu dönem, özellikle Nuri Pakdil'in etrafında geçirilen dönemdir. Bu dönem, Nuri Pakdil'in aynı zamanda suskunluk dönemidir. İsmetpaşa ve İtfaiye civarında kahvehanelerde, çay bahçelerinde, kıraathanelerde ve lokantalarda çokça oturmalarımız, konuşmalarımız olmuştur. Nuri Pakdil'in otelde kaldığı ve sıkıntılı olduğu bir dönemdi bu dönem. Bu dönemde Nuri Pakdil'le görüşen birkaç kişiden biriydik: Ben, Hüseyin Su, Rafi Ukbe.

1990'larda *Edebiyat*'ın kapanmasıyla birlikte yeni bir derginin kurulması fikri sürekli gündeme gelmiştir ama Nuri Pakdil'in varlığına rağmen yeni bir derginin oluşumunun içine girmeyi ve yeni bir dergi çıkarma fikrini hiçbir zaman ne ben ne de Hüseyin Su benimsemedik. Ancak Nuri Pakdil'in bir daha *Edebiyat*'ı kesinlikle çıkarmayacağı fikri ağır basınca *Hece*'yi çıkarma noktasında adımlar atmaya başladık. Özellikle Faruk Koca, Selçuk Şanlı, Abdurrahim Karadeniz, Süleyman Kalkan, Ömer Faruk Ergezen gibi arkadaşların yoğun çalışmaları ve Ömer Faruk ve Ali Karaçalı gibi

kişilerin evlerinde gerçekleştirilen yoğun toplantılar sonucu düşünce olgunlaştıktan sonra *Hece* kurulmuş oldu.

Derviş meşrep bir insandır. Biraz soğukkanlı hatta biraz fazla soğuk denebilecek tarzda bir yapıya sahiptir. Akli kesmediği işlere kolay kolay ikna olmaz. Onun için mutlaka önü açılmalı. Yani bir işe girişmeden önce inandırılmak ister. Çok kalabalık kitleleri pek sevmez. Küçük grupların adamıdır. Bu küçük gruplarda daima bir anahtar rolünü üstelenmiştir. Topluluk büyüdükçe heyecanı azalır. Çabuk bozular, çok çabuk hayal kırıklığına uğrar. Ancak diğer insanları organize etmek ve organize ettiği bu insanlarla ilişkileri yürütme noktasında oldukça sabırlı bir yapısı vardır. Bir şeyi zor elde eder, zor kaybeder. Zor elde ettiği şeyler noktasında ısrarcıdır yani kolay kolay kaybetmez.

Evcil bir yapısı vardır. Sahip olduklarını çabuk kaybetmek istemez. Bu dostları dâhil. İnsanları süreç içerisinde zor kazanır ve buna mukabil olarak zor kaybeder. Yani insanları kolay kolay harcamaz. Alıngandır. Küser. Kendince hemen tepki vermez, içinden küser. Küstüğünü tavırlarından anlarsınız. İnsanlara mesafe koyar. Bu mesafeyi daha sonra inancı gereği kaldırır, insanlara kendilerini düzeltme ya da hatalarını düzeltme noktasında tekrar kredi verir. İslamî bilgisi iyidir. Âlim düzeyindedir. Özellikle İmam Hatip çıkışlı olması bu yönünü güçlendirmiştir. Bu durum onun sanatçı kişiliğini de belirlemiştir. İnancı ve yetiştiği ortam gereği sanata, edebiyata ve sonuç olarak yazıya sadece yazı bağlamında bakmaz. Ona göre yazı bir kulluk bilincinden başka bir şey değildir. Bir yazar nasıl konuşuyorsa öyle yazmalı ve nasıl yazıyorsa öyle de yaşamalı düşüncesine yakındır. Dolayısıyla yazdıklarıyla, yaşadıklarıyla, konuştuklarıyla çok çelişik görünmez. Yazı ile yaşamayı, konuşmayı bir bütün olarak algılar, İslam'ı bir bütün olarak algılayan Hüseyin Su, bütün yazarların bir kulluk bilinciyle hareket etmesinden yanadır. Ona göre kalem ile silah, silah ile davranış arasında pek fark yoktur. Onların hepsi gerektiği yerde ve gerektiği kadar olmalıdır. Bir bütünlükçü bakış açısına sahiptir. Uçlara kolay kolay savrulmaz. Kur'an olsun, hadis olsun bu konularda ortalama olan görüşlere yakındır. Her ne kadar sistem ile ilgili radikal birtakım düşünceleri olmuş olsa da bu İslamiyet ile ilgili olmamıştır. Nuri Pakdil ile yakınlığından dolayı yeryüzü devrimleriyle yakından ilgilenmiş ve bunlarla ilgili çoğu kaynağı incelemiştir. Devrimci bir insandır. Her ne kadar derviş meşrep olsa da

devrimci bir düşünce yapısı vardır. Islahatçı değildir. Sağcı hiç değildir. Hiçbir zaman sağcı olmamıştır. Sağcılardan, sağcılıktan haz etmez. Sekter tavrılardan da haz etmez.

Hüseyin Su, biraz daha harlanmış, körük görmüş bir ateştir ki bu daha da hoşumuza giden bir yapıdır. Hüseyin Su'nun asla ikiye bölünmüş bir kişiliği yoktur. Düalizmi yansıtan bir karakteri benimsemez. İbrahim Çelik ile Hüseyin Su çok barışıktır. Yazı ile yaşamı birdir. Yazının süksesine itibar etmez. Yazıdan kaynaklanan üne, şöhrete asla tenezzül etmez.

İslam coğrafyasıyla ilgilenen, onların dertleriyle dertlenen biridir. İbrahim Çelik, uluslararası anlamda gezmeyi, seyahat etmeyi seven biridir. Güzel yemekleri sever. Güzele meftundur. Güzeli her zaman arar. Güzel ile ilişkisi incedir. Bu da narin bir kişiliğinin olmasından kaynaklanıyor. Tam anlamıyla jilet gibi bir ruhu vardır. Narin olması bir anlamda belki de onun çabuk alınmasına, küsmesine bozulmasına da yol açıyor. Diğer insanlar üzerinde etkileyici izler bırakır. Sevdiği insanları korur. Vefalıdır. Yeme içme anlamında da düşkündür. Yemeye, içmeye sofraya arkadaşlarla beraber olmaya düşkündür.

Hüseyin Su, her yemeği yemediği gibi her yerde yemek yemez ve her yerde de yazmaz. Yazının züppesi değildir. Zor yazar. Yazdıkları emek mahsulüdür.

Yiğit bir insandır. Yola gidilecek biridir. Yol ehlidir. Kolay kolay sizi yolda bırakmaz.

Alınganlık ve asosyallik gibi olumsuz tarafları vardır. Şehirli gibi işlerlik ve dişleklik bir yapımız yoktur. Bu da taşradan gelmemizle ilgilidir. İslamcılıkla köylülüğümüz da zaman zaman iç içe geçmiştir.

Nifakçı değildir. Fitne ve fesat ile işi olmaz. Çok direşken ve buyurgan değildir. Son noktaya kadar değer verir. Fitne fesat yapan insanlarla da mücadele edemez. Aşırı uyanık bir profil çizmez. Zaman zaman iyi niyetinin kurbanı olabilir.

Hece'nin ilk dönemlerinde Hüseyin Su merkezde ve yazar kadrosu da etrafında bulunmaktaydı zamanla bu denge bozulmuş özellikle yaşamayı ıskalayarak yazma eylemini sürdüren kişiler *Hece*'nin düzenini bozmak suretiyle Hüseyin Su'yu rahatsız etmiştir.

Fitne ve fesadı fark ettiğinde tepkisi ölçsüz aşırı olabiliyor bazen. Sildiği insanlar azdır ama iyi siler. *Hece*, Hüseyin Su olduğu için sürmüştür.

İyi bir baba olduğumuzu zannetmiyorum. Biz iyi babalar olmadık. Davalarını önceleyip eşlerimizi, çocuklarımızı, ailelerimizi iskaladık. Bu durum Hüseyin Su'da daha belirgindir.

d. Abdurrahim Karadeniz ile Hüseyin Su Üzerine Yapılan Söyleşi

1989 Eylül'ünde Hüseyin Su ile tanıştık. Muradiye Kolejinde edebiyat öğretmeni olarak görev yaparken o yıllarda ben de Karapürçek'teki Muradiye Erkek Kolejine edebiyat öğretmeni olarak göreve başladım. O dönem İbrahim Çelik, okulun edebiyat zümre başkanıydı. İlk karşılaşmamızda ince, zayıf, uzun boylu kibar, şık giyinen biriyle karşılaştım.

Okulda başlayan bu tanışma zamanla dışarıya da taşındı ve dışarda olsun okulda olsun sürekli beraber olmaya, sohbet etmeye, konuşmaya gayret ettik. Ben onun arkadaşlarıyla tanıştım, o da benim arkadaş grubumla tanıştı. Bu şekilde ilişkilerimizde ciddi bir ilerleme oldu.

Arkadaş gruplarıyla sürekli Kızılay'a iner, kitapçıları dolaşırdık. İbrahim Ağabey de kitaplar hakkında bize bilgi verir, kitabın en can alıcı noktasını bize söyler ve doğrudan olmasa bile dolaylı bir şekilde bizi o kitabın okunması noktasında ikna ederdi. Bu şekilde bizim okuma periyodumuz onun okuma periyoduyla bir paralellik arz etmeye başladı. Bunun yanında zaman ilerledikçe öğretmenler arasında Hüseyin Su'nun edebiyat, düşünce, algılayış, hassasiyet, yaşama biçimi ile ilgili bir ortak payda oluşuyor. Hepimiz kendisine büyük saygı ve hürmet gösteriyoruz.

Hüseyin Su, mütevazı bir kişiliğe sahiptir. O kadar mütevazı bir kişiliğe sahip ki onun öykü yazarı olduğunu, Hüseyin Su müstear adıyla kitaplar yazdığını biz yanımızda okuyan büyük oğlu Taha'dan öğreniyoruz. *Tüneller* diye bir kitabının olduğunu öğrendik. Bir yazı kimliği var ve bu yazı kimliği üzerinde hiçbir zaman reklam yapmamıştır.

Muradiye Kolejinden ayrılma durumu doğdu. İbrahim Bey ile birlikte 22 öğretmen daha ayrıldı. Ben Kastamonu'ya gittim. İbrahim Bey ise Ankara'da kaldı. Üç yıl sonra Ankara'ya geri döndüm ve ilişkilerimiz kaldığı yerden devam etti. 1994 yılında Nuri Pakdil ile tanıştırdı. Bu dönemden sonra Nuri Pakdil'in evine gitmeye başladık.

Mart 1996 yılında artık *Edebiyat*'ın çıkarılmayacağına kanaat getirilince toplamda kırk kişi yeni bir derginin çıkarılması gerektiğine kanaat getirdi. Bu fikir *Hece*'nin tohumlarının atılması anlamına gelmektedir. *Hece*'nin kurulması için gerçekleştirilen ilk toplantılarda her yönüyle ilgili, alakalı, sorumlu, bir tarafından tutacak, yazan, çizen bir arkadaş kitlesi oluştu. Derginin adının ne olması gerektiğine dair bir dizi toplantılar yapıldı. Uzun bir süre derginin adının ne olması noktasında herhangi bir karara varılamadı. Dergiye ait bir ofis tutulmasına ve dergi için yazılar alınmasına rağmen derginin henüz bir adı yoktu. Kimi adlar-Hevenk, Edebiyat Ortamı- önerilmiş olsa bile bu adlar istenilen heyecanı uyandırmamıştır. Ali Çınar, Ayhan Selçuk ve Abdurrahim Karadeniz yani ben dergi için gerçekleştirilen toplantılarda notlar tutardık. O ortamlarda dergi bası aşamasına gelene kadar kitleyi heyecana sürükleyecek, heyecanlandırarak bir dergi adı ortaya çıkmamıştı. Uyum Ajans'ta dergi tasarlandı. Matbaaya gönderilen derginin isminin *Hece* olacağı noktasında karar son gün yani dergi matbaa aşamasındayken verildi. İlk başlarda kırk kişiyle başlayan ve herkesin katkı sunduğu bu harekette zamanla kopmalar, azalmalar gerçekleşti. Tüm yük benim ve İbrahim Abi'nin omuzunda kaldı. 1997 yılının Nisan ayına kadar derginin mali işlerini ise Ali Çınar yürütmüştür.

Hece de tıpkı *Edebiyat* gibi dayanışma ilkesiyle kurulmuştur. Mali anlamda herhangi bir kurum, kuruluş vakıf ya da başka bir teşkilatın desteğini almadan kendi öz kaynaklarından beslenerek var olmuştur. *Hece*'nin kuruluşunda bir yığın arkadaşın hem maddî hem de fikrî katkısı olmuştur. Zaman zaman sıkıntılar olmuş olsa da mali anlamda bu sorunlar bir şekilde çözüme kavuşturulmuştur.

Hüseyin Su, hiç görev vermez. O, her zaman bir arkadaş grubu toplar, bir çevre oluşturur ve bu insanlara emir buyurmadan bu insanlar kendiliğinden işin bir ucundan tutardı. Onunla birlikte beş yıl Muradiye Kolejinde çalıştık. Bugün bile Hüseyin Su'nun bütün öğrencileri İbrahim Bey'e karşı korkuyla sevgi arasında bir yerde dururlar ve her zaman bir mesafe vardır. Öğrencileri hala onun yanında rahat etmezler. Ne kadar süre geçerse geçsin onu hala öğretmen olarak bellerler. Sert bir öğretmendir. Okutur. Tonlarca kitap okutturmuştur. Kültür ve sanat dünyasında yazan, çizen yüzlerce yazar yetiştirmiştir.

İçe dönük bir yapıya sahiptir. İçindeki fırtınaları asla dışarıya aktarmaz. Onun içindeki kopan fırtınaları anlamak için onu biraz tanımak lazım. Ani tepkilerde

bulunmaz. Sabretmeyi bilir. Karşıdaki insanın kendi hatasını görmesini bekler ya da anlaması için ona şans verir. Bir yığın problemleri olsa bile kimseye yansıtmaz. Ancak herkesin problemleriyle ilgilenir. Son yıllarda özel hayatında, camia ve toplumsal hayatta yaşanan gelişmeler onun hüzünlü olan yapısını daha da güçlendirmiş ve daha da hüzünlü birine dönmüştür. Hayattan hiçbir beklentisi olamayan bir kişi olarak tanımlanabilir Hüseyin Su. O; duruşu, varlığıyla, yaşam biçimiyle, düşüncesiyle bu hayattan bir şey beklemeyin der. Yardımsever bir yapıya sahip olan Hüseyin Su, maddî açıdan sıkıntıda olduğu halde kendisinden maddî anlamda destek isteyenleri geri çevirmemiştir. Öğrencilere burs vermiştir. Onların okumasını sağlamıştır.

İyi bir Müslümandır. Yaşayışı ile bunun nasıl olacağını gösteren biridir. Tasavvufu dilsel olarak değil bizzat davranışlarıyla, tüm kalbiyle yaşayan biridir.

Unutmaz. Hafızasının kuvvetlidir.

Nuri Pakdil ile uzun yıllar kalmış olması, ondan etkilenmiş olmasına rağmen bir Nuri Pakdil değildir. Ondan farklı biridir. Onun düşünceleri, felsefesi düşüncede kalmaz onu mutlaka pratiğe döker.

Yeme içmesine dikkat eder. Her öğünde mutlaka çorba içer. Ekmek tüketmez. Sağlık reçeteleri vardır. Kahve tiryakisidir. Kahveyi şekersiz içer. Balığı çok sever. Yemek ayırmaz. Ancak iyi yemeğe bayılır. Kabak tatlısını çok sever. Giyim kuşama önem verir. Çevresini de giydirir. Giyim noktasında çevresine öneriler de bulunur.

Çok iyi futbol oynar. Beşiktaşlıdır. Onun taraftarlığı tamamen tarihsel bir perspektiften ileri gelir. Abdülhamid'den ileri gelmektedir. Aynı zamanda iyi bir yüzücüdür.

e. Mehmet Ali Şenol ile Hüseyin Su Üzerine Yapılan Söyleşi

1980 Darbesi sonrası Tavşanlı İmam Hatip Lisesi'nde öğrenciyken tanıştık İbrahim Hocamızla... Bizim, lisede son yıllarımız, O'nun ise öğretmenlikte ilk yılları idi. Sınıfımız kırk dört kişiydi. Yaş ortalaması oldukça yüksekti. Tavşanlı İmam Hatip Lisesi'nin ilk mezunları olacaktık.

Darbe sonrası şehirlerde ve okullarda sessizlik ve sükûnet hâkimdi. Herkes başını öne eğmiş olup biteni hazmetmeye çalışıyordu. Kimse işinden başka şeyle ilgilenmiyordu. Bazı hocalarımızda çok küçük kıvılcımlar görülse de zihinlere ışık

olacak en küçük bir işaret yoktu. Bizler de kendimizi bu havaya kaptırmış gün sayıyorduk.

Edebiyat dersi saati geldiğinde boylu postlu, iyi giyimli, gür saçlı, gür kaşlı kendinden emin, sakin çehreli bir öğretmen sınıfa girdi. Sınıf öğretmenimiz de olduğunu öğrendikten sonra tanışma, konuşma derken ders başladı. İlk derste çoğu Kur'an Kursu takviyeli 44 kişilik sınıfta kontrolü sağlamak kolay olmadı. Ama bir kaç ders sonra sınıf kıvamını almıştı. Kimi derse ilgi duyduğundan kimi de hocaya saygı duyduğundan dersi dinliyor ve hiç kimse sükûneti bozmuyordu.

Hiç alışık olmadığımız bir tarzda çoğu zaman hocamız okuyor biz dikte ediyorduk. Şahsen benim sağ elimin bileği yazmaktan tutmaz oluyordu. Ama sabırla direniyorduk. Sol elimle sağ elimin bileğini sıkarak güç topladığım anları hala hatırlıyorum. Ama mütemadiyen o okuyor biz yazıyorduk. Çok yorulduğumuz anlarda sağ olsun küçük molalar da veriyor o arada bize şiire, sanata dair küçük ipuçları anlatıyordu.

İlk sınav yaptığı günü bugün gibi hatırlıyorum. Biz orta bloğun en arkasında, bir sırada 3 kişi oturuyoruz. Sınıf 44 kişi... Çoğu iri yarı adamlar... Sınav kontrolünü ve kopya mahremiyetini sağlamak nerede ise imkânsız. Sınavın daha ilk 5-10 dakikasında sınıfta bir uğultu ve hışıltı hâkim. İbrahim Hocamız kollarını göğsünde bağlamış aralarda sakin sakin dolaşiyor. Bütün sınıf not derdinde ve sanki her şey serbest bırakılmış...

Birden İbrahim Hoca'nın o tok ama yumuşak sesi sınıftaki uğultu ve hışıltıyı bastırarak ortamı derin bir sessizliğe boğdu. "Arkadaşlar kalemi kâğıdı bırakın... Hepiniz arkanıza yaslanın..."

"Eyvah" dedim içinden... Şimdi kopya kontrolü yapacak ve hepimiz rezil olacağız. Çünkü ben de dâhil sınıfın tamamı bu konuda sabıkalı ve şaibeliyiz... Ama o başka bir şey yaptı ve konuşmasını şöyle sürdürdü.

"Arkadaşlar ne yaptığınızı siz de biliyorsunuz ben de biliyorum. Bunu sizinle tartışacak değilim. Kopya kontrolü de yapmayacağım. Fakat bir şeyi iyi bilmenizi ve anlamınızı istiyorum. Eğer benim dersimi not almak için dinlediniz ve sınava bu nedenle girdinizse, bunun için kopya çekerek kendinizi alçaltmayın. Ben sizin hocanız olarak buna razı olamam. Derdiniz not ise istediğiniz notu sınav kâğıdınızın sağ üst köşesine yazınız. Söz veriyorum o yazdığınızı sınav notu olarak size vereceğim. Ama

kendinize ve bana saygınız varsa lütfen kopya çekmeyin. Bildiğinizi yazın. Hakkınıza razı olun. Şimdi sınava tekrar başlayabilirsiniz...” dedi.

Ben o nutuktan sonra sadece Edebiyat dersinde değil hiç bir deste kopya çektiğimi hatırlamıyorum. Sınıftaki diğer arkadaşlarımın da benden çok farklı olduğunu düşünmüyorum.

O yıllardan hatırımda kalan bir diğer husus ise hocamızın konusuna hâkimiyeti ile ilgilidir. Şimdiki gibi dersane ve kursların olmadığı o yıllarda üniversite sınavına hazırlanmak ancak kendi imkânlarımızla mümkündü. Bu hususta diğer hocalarımız da bize zaman ayırıyor ve kendi dersleri ile ilgili konularda testler hazırlayıp veriyorlardı.

İbrahim Hocamız Haziran 1982’de yapılacak üniversite sınavından bir iki ay kadar önce bize 50 adet testli soru hazırlayıp verdi. “Bu konulara çalışın. Sınavda bu sorulardan mutlaka gelir.” dedi. Ben tamamını çalışıp neredeyse soruları ezberledim. Sınava girdiğimde baktım ki 36 adet Türkçe sorusunun tamamı hocamın yazdırdıklarının neredeyse aynısı idi. O testler sayesinde Türkçe sınavından 35 netle çok iyi bir puan aldım. Allah ondan razı olsun...

İbrahim Bey Cemil Meriç üstadın ifade ettiği gibi “talebe” olanlara iyi bir “hoca”dır. Dersi sadece okulun değil hayatın bir parçası olarak işleyen, öğretirken yetiştiren, mesleğini sadece okulda değil, hayatın her safhasında sürdüren örnek bir şahsiyettir.

f. İsmail Sert ile Hüseyin Su Üzerine Yapılan

1980-81 yıllarında Ankara’da öğrenciyken *Edebiyat* bürosunda Hüseyin Su ile tanıştım. O dönemlerde Maveria ile birlikte uğradığım iki bürodan birisiydi *Edebiyat* bürosu. Hüseyin Su ile belki de meşrebimiz yakın olduğu için onunla yakınlaşmamız daha kolay oldu. *Edebiyat* bürosu dışında kıraathanelerde, çayevlerinde, kitapçılarda da zaman zaman görüşmelerimiz, sohbetlerimiz oldu. Ancak Hüseyin Su’nun Tavşanlı’ya öğretmen olarak atanması onunla ilişkilerimizi daha da sıklaştırdı. Çünkü o dönemlerde Ankara’da Siyasal Bilgiler Fakültesinde bir öğrenciyken Tavşanlı’ya yani evime dönüşlerde eve uğramadan çantamdaki *Edebiyat*’larla ile direkt Hüseyin Su’nun evine uğradım. Gelişmelerden haberdar eder, söylenecek selamları ve haberleri iletirdim.

Uzun gecelerde bir demlik çayın başında uzun uzun edebiyat sohbetleri gerçekleştirmek suretiyle bir abi-kardeş ilişkimiz vardı. Birlik Kitabevi... Tavşanlı’da

okuma kültürünün olduğu, takip edilecek kitapların geldiği bir mekân olan bu kitabevi aynı düşünceyi paylaşan gençlerin ortak buluşma mekânıydı. Okuldaki öğretmenlik görevini bitiren Hüseyin Su, buraya gelir burada da öğretmenliğe devam eder gibi bizim yetişmemizde önemli bir misyon üstlenirdi. Burada bize öğretmenlik yapar, bizi yönlendirirdi.

Çok mütevazı, alçakgönüllü bir insandır. Ona ulaşmak için ya da onunla sohbet etmek için bir şey yapmaya gerek yoktur. Düzayak bir insandır. Herkesle konuşur, herkesle buluşur, herkesle ortak bir noktası vardır. Özellikle kibar bir insan olduğunun altı çizilmeli. Yirmi yıl önce tanıdığım İbrahim Abi nasılsa şimdi de aynı İbrahim Abi'dir. Çizgisinden asla ödün vermeyen bir insandır. Yürüyüşünden bile kimseyi incitmemek için, kimsenin yolunu kesmemek için yürüdüğünü düşünebilirsiniz. Bu durum onun ne kadar kibar bir insan olduğunun en açık göstergesidir.

İbrahim Abi, bizim ortaklaşa bir şey yapmamız için en çok çırpınan ve bu noktada en çok hayal kuran kişidir. Yani İbrahim Çelik "biz" den yanadır. İnsanları bir araya getirmenin, bir dergi bir bülten çıkarmanın ya da en azından bir şeyler uğruna mücadele etmenin, konuşmanın gayreti içinde olan Hüseyin Su, hiçbir zaman bu çabasından vazgeçmemiştir. Çok fedakâr bir insandır. *Edebiyat* belki doğal olan ya da olmayan bir şekilde ömrünü tamamlayıp çıkmamaya başladığı dönemlerde bile Nuri Pakdil'in yanından hiç ayrılmamıştır. Nuri Pakdil'in yanından belki de hiç ayrılmamış bir kişidir. Nuri Pakdil'in etrafındaki kişiler türlü ve de haklı olan birtakım gerekçelerle Nuri Pakdil'den ayrılırken İbrahim Abi bu yoldan hiçbir zaman ayrılmadı. Hiçbir zaman mazeret göstermedi, mazeret göstermekten utanırdı. Hep orada durdu. Merhameti içselleştirmiş bir insandır ve birlikte bir şey yapmak üzere her an hazır biridir.

Edebiyat 1984 yılında kapandığında her ne kadar farklı illere gitmemiş olsak bile bir tespilin taneleri gibi dağılmıştık ve uğrayacak bir mekânımız yoktu. Böyle hüznü bir dönem yaşarken *Hece* bir filiz gibi yeni bir umutla çıkmaya başladı. Bu durum hepimizi heyecanlandırmış ve umutlandırmıştı. Ben *Hece*'nin daha çok İzmir ayağıyla ilgileniyordum. İbrahim Abi olmasaydı belki biz yazma cesareti göstermeden geçip gidebilirdik hayattan. *Hece*'de yazdığım yazıların hemen hemen hepsinde mutlaka İbrahim Abinin payı vardır. O ısrar etmeseydi, yazdıklarını getir demeseydi, yazmalısın diye direktmeseydi yazamazdım. Çevresindeki herkesi okuma, yazma noktasında uyarıcı bir düzelmeye olmuştur her zaman.

g. Ebubekir Çelik ile Hüseyin Su Üzerine Yapılan Söyleşi

Babam dendiği zaman aklıma ilk olarak İsmet Özel'in "İls Sont Eux" şiiri aklıma gelir. Hep o şiirle birlikte hatırlarım babamı. Bizim evimiz tam bir sessiz evdi. Çünkü bizim evde hep kitap okunurdu. Bu yüzden sürekli bir sessizlik hâkimdi. Babam, her şeyi kendi içinde yaşayan, öfkesini dışa vurmeyen birdir. Yine aklımda kalan en önemli özelliklerinden birisi de hep söylev veren bir yapısının oluşudur. Düşünmeyi öğretti bize. Bu durum, etrafındaki herkese bulaştırdığı bir hastalıktır. Bununla birlikte dinleyicileri kendine çeken, kendini pür dikkat dinlettiren bir yapısı vardır. Sürekli satranç oynardık onunla ve onu her zaman yenerdım. Babam, beni sıradanlıktan kurtaran bir kişiydi. Baba figürü olarak babaydı. Hayatlarımız ile ilgili tasarım yaparak bir yerlere ulaşamayacağımızı geç anladı. Ondan öğrendiğimiz en önemli şey okuyarak öğrenmeyi öğrenmektir. Kitap gezmelerimiz meşhurdur. Özellikle Fecir Kitabevi uğrak mekânlarımızdandır. Derleyici bir yapısı vardı. Bu yüzden gittiği her yerde hemen bir ekip oluşturma noktasında başarılı olur. Küskün bir yapısı var. Yani küserdi. Çok titiz biridir. Giyim kuşamına çok önem verir hatta kış kıyamet çamur deryasından geçmesine rağmen paçaları çamur olmadan eve gelmeyi başarırdı. Ağır ağır yürür. *Hece*'ye on sekiz yıl boyunca belediye otobüsüyle gidip gelmiştir.

e. Mustafa Barut ile Hüseyin Su Üzerine Yapılan Söyleşi

Hüseyin Su'nun Kırıkkale İmam Hatip Lisesinden öğretmeniyim. Onun; siyer, kelam, akait ve beden eğitimi derslerine girerdim. İbrahim (Hüseyin Su)'in geniş bir bilgisi olduğundan onun olduğu sınıflarda utanarak, sıkılarak ders anlatırdım. Hangi sınıfta olursa olsun İbrahim, sınıfın seviyesinin çok üstünde bir duruş sergilerdi. İbrahim, her zaman birinciydi; ondan sonra gelenler ise kendi aralarında yarıştı. İbrahim benim için beyaz deftere kayıtlı bir öğrencidir.

İbrahim çok okuyan biriydi. Onun kitaplığını görünce hayrete düştüm.

İbrahim'in ideolojisi, bakışı, duruşu hep sağlamdır. Kimseyi kırmaz, incitmez, kavga etmezdi. Ufku geniş bir insandı.

Yaşantısında takva vardı. İbrahim, elbise giymiş bir melekti adeta. Başına edep tacı takmış biriydi.

Tevazu sahibi bir insandır. *Hece* bürosunda beni tanıtırken Kırıkkale'den Hocam, derdi. Oysa şimdi o benim hocamdır. İbrahim de benim yanımda olurken konuşmayacak kadar mütevazı biridir.

Hece bürosuna ilk kez gittiğimde kapıdaki numaranın 39 olduğunu görünce İbrahim'e 1 rakamını unutmuşlar, dedim. O da nasıl diye sorunca; senin okul numaran 139'du İbrahim o yüzden burada 1 rakamını unutmuşlar dedim.

f. Talip Özçelik ile Hüseyin Su Üzerine Yapılan Söyleşi

Hüseyin Su ile 90'lardan yana bir tanışıklığımız bulunmaktadır.

Keskin bir dili yoktur. Edebî bir dili vardır. Kelimeleri seçerek konuşur. Hem kalbe hem zihne işleyen kelimelerin olmasına dikkat eder. Özeleştirisini yaparken acımasızdır.

Kelimenin tam anlamıyla mümin bir insandır. Atasoy Müftüoğlu, Müslüman olma demek, bütün insanî erdemleri temsil etmek demek, der. İbrahim Abi'de insanî erdemler adına hepsi mevcuttur.

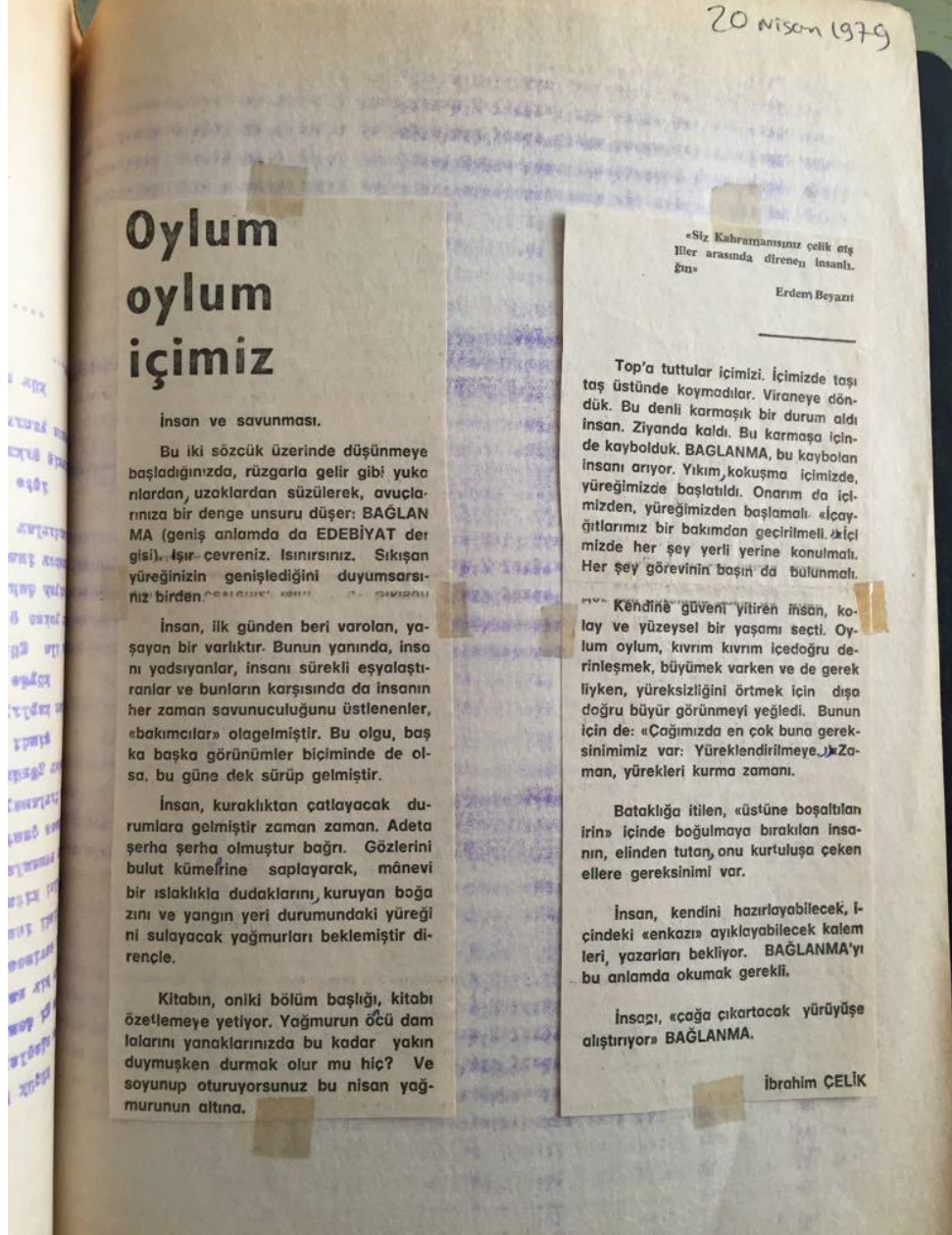
Çok naif biridir. Çok küçük bir şey onu kırabilir. Prensip sahibidir. İlkelidir. Hayata daima bu pencereden bakmıştır. Hayatını daima "kün" emrine aşına mantığıyla yaşar.

Eleştiriye açık biridir. Melam-i meşreptir. Alçakgönüllü biridir. Kendi kitabının çıktığını başkalarından duyarız. Hiçbir şeyi desinler ya da bilsinler için yapmaz. Çok konuşmayan İbrahim Abi konuşmayı da gerekli görmez. Olayların magazin boyutlarında hiç olmadı. Bu durum, onun İslamî hassasiyetlerinden kaynaklanmaktadır.

İbrahim Abi'nin en çok şikâyet ettiği şey; kapasitesiz, samimiyetsiz insanlardır. Dostluklara, arkadaşlıklara önem verir. Mesela paraya sıkışan birine yardım etmek için etrafındaki insanları hemen örgütleme gibi bir hassasiyete sahiptir. Dostluğu yapay değildir. Yaşamı hasbi dairesinde yaşar. İyi bir gözlemcidir aynı zamanda.

Toplulukların olduğu mekânlardan haz duymayan İbrahim Abi, her zaman şık giyinir.

EK 3: HÜSEYİN SU'NUN YAYIMLANAN İLK İKİ YAZISI



İbrahim Çelik imzalı ilk yazı 20 Nisan 1979 tarihinde Yeni Devir gazetesinin kültür ve sanat sayfasında yayımlanır. “Oylum Oylum İçimiz” başlığıyla yayımlanan yazı Nuri Pakdil’in *Bağlanma* adlı eseriyle ilgilidir.

Hergün Hiroşima

İbrahim ÇELİK

«TASUKETE KURE! / NE OLUR
YARDIM EDİN!»

MIZU, MIZU! / SU,SU!»

Bir savaş kuman Hiroşima.

Hiroşima, Batı Uygarlığının, insan kanına susamışlığının ve insan etine aşvermişliğinin çağımızdaki adıdır.

Hiroşima, bir kentlin adı: İnsanları ve hayvanlarıyla birlikte kanı içilen ve etli yenilen bir kentlin. John Hersey'in «Hiroşima» adlı kitabını okuduktan sonra bu yargılara katıl mamak olası mı?

Atom bombası, bindokuzyüzkırkbeş yılın sıcak bir Ağustos günü Hiroşima göklerinde görülür. Bu kentte ikiyüzellibin insan yaşamaktadır. Aynı günün sonunda da, bu insanların yüzünü ölüyor ve yüzünü de yaralı olarak kalıyor. Ve İkinci Dünya Savaşı böylece son buluyor.

Bu karagün, bir ışık panitisiyle başlıyor: «Sonra korkunç bir ışık panitisi yarı göğü. Bay Tanimoto, bu ışığın doğudan batıya, yani şehirleri tepelere doğru gittiğini hatırlıyor belli belirsiz. Güneşten bir kesit gibiydi bu ışık.»

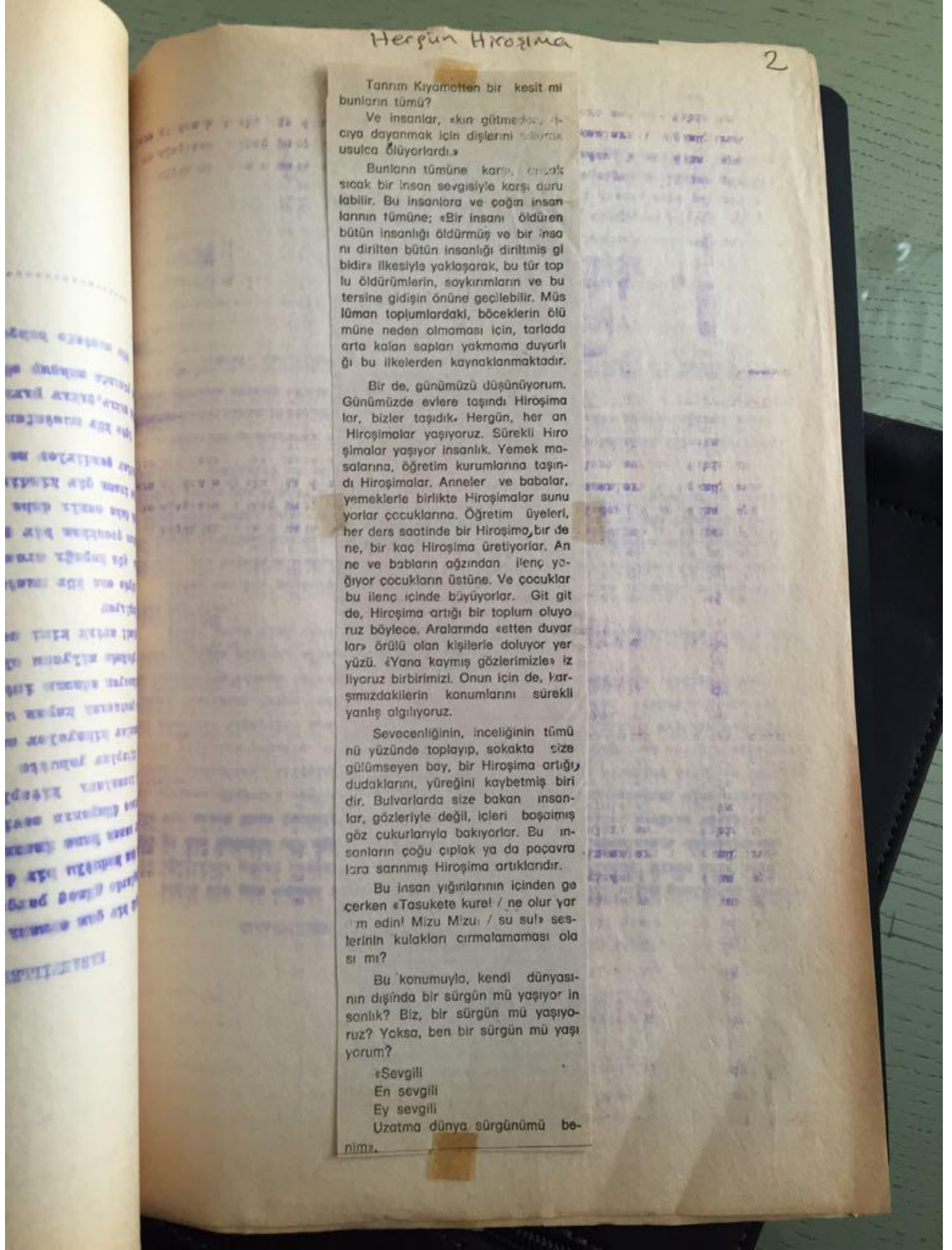
Ve o piri piri Ağustos sabahı kararıyor. Her yön toz bulutu. Eşyaların tümü hava da uçuyor. Çocuklar hasırları üstün de uyuyorlar.

Otuzdört yıl sonra düşünabiliyor musunuz, bir ana, böyle bir nürde ne yapar, çocuğunu nasıl arar? «Banyan Nakamura, çocuğa giden yolu tımaklarıyla çilginler gibi açmaya çalışırken öteki çocuklarını ne göre biliyor nede duyabiliyordu. Sonra, bir iki sanlyelik bir süre için aklını oynattı.» Bu gün, bu aklını oynatan toplum içinde biz de bir Hiroşima mı yaşıyoruz?

«Orada, bir teneke fabrikasında, atom çağının başladığı anda, kitaplar bir insanı eziyordu.» Orada, bir insanın bedenini ezen kitapları, bu rada, bizim toplumumuzda, insanların kafasını ezen kitaplar arasında bir ilgi kurmaya çalışıyorum, birbirlerinin aynı mı ki?

«Yüzlerinin, ellerinin derileri sor kan çoğu çıplak olan ya da paçavralara sannen, ellerinin derileri bir e'diven gibi çıkan, yüzleri bütün bütüne yanık ve göz çukurları boşalan, ağızlarının yerinde şişmiş, irin kaplı yaralar kalna, çaydanlığın ağzını şo kabilecek kadar bile bu yaraları ara layamayan insanlar...» Korkudan «ki sırışan erkekler ve çocukları aüşüren kadınlar.»

31 Ağustos 1979



Her Gün Hiroşima

2

Tanınm Kıyamatten bir kesit mi bunların tümü?

Ve insanlar, «kın gütmeyen, aya dayanmak için dişlerini sılamak usulca ölüyorlardı.»

Bunların tümüne karşı, ancak sıcak bir insan sevgisiyle karşı duru labilir. Bu insanlara ve çoğun insanlarının tümüne; «Bir insanı öldüren bütün insanlığı öldürmüş ve bir insanı diriltten bütün insanlığı diriltmiş gibidir» ilkesiyle yaklaşarak, bu tür toplu öldürmelerin, soykırımların ve bu tersine gidişin önüne geçilebilir. Müslüman toplumlardaki, böceklerin ölümlüne neden olmaması için, tarlada arta kalan sapları yakmama duyarlılığı bu ilkelere dayanmaktadır.

Bir de, günümüzü düşünüyorum. Günümüzde evlere taşındı Hiroşimalar, bizler taşidik. Her gün, her an Hiroşimalar yaşıyoruz. Sürekli Hiroşimalar yaşıyor insanlık. Yemek masalarına, öğretim kurumlarına taşındı Hiroşimalar. Anneler ve babalar, yemeklerle birlikte Hiroşimalar sunuyorlar çocuklarına. Öğretim üyeleri, her ders saatinde bir Hiroşima, bir de ne, bir kaç Hiroşima üretiyorlar. Anne ve babaların ağızından ilenç yaşıyor çocukların üstüne. Ve çocuklar bu ilenç içinde büyüyorlar. Git git de, Hiroşima arttığı bir toplum oluyoruz böylece. Aralarında «etten duvarlar» örülü olan kişilerle doluyor yer yüzü. «Yana kaymış gözlerimizle» izliyoruz birbirimizi. Onun için de, karşımızdakilerin konumlarını sürekli yanlış algılıyoruz.

Sevecenliğinin, inceliğinin tümünü yüzünde toplayıp, sokakta size gülmeyen bay, bir Hiroşima arttığı dudaklarını, yüreğini kaybetmiş biridir. Bulvarlarda size bakan insanlar, gözleriyle değil, içleri boşalmış göz çukurlarıyla bakıyorlar. Bu insanların çoğu çıplak ya da paçavra larla sanmış Hiroşima artıklarıdır.

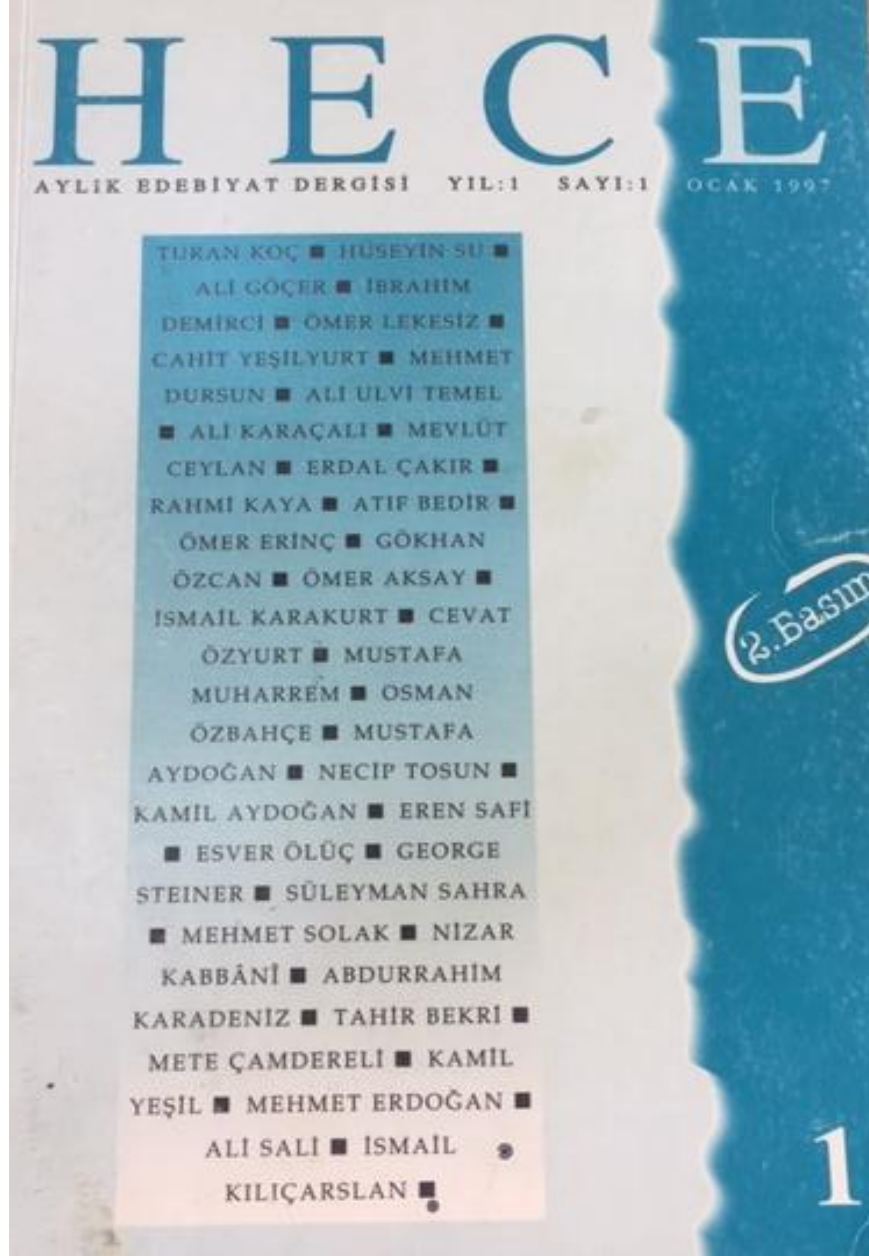
Bu insan yığınlarının içinden geçerken «Tasukete kure! / ne olur yarım edin! Mizu Mizu / su su!» seslerinin kulakları cıralamaması olası mı?

Bu konumuyla, kendi dünyasının dışında bir sürgün mü yaşıyor insanlık? Biz, bir sürgün mü yaşıyoruz? Yoksa, ben bir sürgün mü yaşıyorum?

«Sevgili
En sevgili
Ey sevgili
Uzatma dünya sürgünümü benim».

İbrahim Çelik imzalı ikinci yazı 31 Ağustos 1979 tarihinde Yeni Devir gazetesinin kültür ve sanat sayfasında yayımlanır. “Her Gün Hiroşima” başlığıyla yayımlanan atom bombası sonuç yerle bir olan Hiroşima kenti ile ilgilidir.

EK 4: HÜSEYİN SU'NUN HECE DERGİSİNDE YAYIMLANAN İLK VE SON YAZILARI



Hüseyin Su'nun Hece'deki ilk yazısını yayımladığı derginin görseli

HÜSEYİN SU

SICAK TAKİP

Kültürümüzdeki yaratılışa ilişkin haber ve yorumlarda yazı'nın önceliğini, önemini ve 'yazgıyı' vurgulayan şu diyaloga sık sık göndermede bulunulur:

Önce 'kalem' yaratıldı.

Kaleme 'yaz!' emri verildi.

Kalem 'ne yazacağını' sordu.

'Tanrı'nın birliğini ve O'ndan başka tapılacak olmadığını' yazması emredildi.

Kalem, emredilene yazdı. Ruhlar da kalemin yazdıklarını yineleyerek söz verdiler.

Böylece, henüz yeryüzünü tanımadan kalemin, kâğıdın, yazının; yazgının çekim alanına girmiş oldu insan. İnsanın ikrarı kayda geçirildi yazıyla. Bağlılığın ve ihanetin belgesi olacak metni kabul ederek yeryüzü 'serüveni'ne başlamış oldu. İnsan, gizilgücünü, cüretinin hatırına ipotek etti. Yazılan seçimini yaşamaya koyuldu.

Kalemin 'yaz!' emrini aldığı günden beri, kâğıtla arasındaki sıcak takip, insanın yaşamıyla yazgısı arasında da sürüp gitmektedir. Bu durum, kalem ve yazı/yazgı tarafından, kulluğun sıcak takibe alınması olarak da anlaşılmalıdır.

İnsanın toprağına düşen bir harf, bir hece ve bir cümle-nin anlamı, yaşamının ana yatağı hâline gelebiliyor. Coşkunun bir akıntı, bir çağıltı olup denizlere ulaşabiliyor, ulaştırabiliyor. Kurutan, körelten, karartan bir haber, bir samyeli, bir elatma da olabiliyor. Uyanı da olabiliyor, çağrı da...

Bazen bizi, kendimizden başka türlü biçimlendiren bir tanımlamaya dönüşebiliyor yazı. Korkunç sözcüklerden oluşan, avlanmamız için üzerimize atılmış bir ağ gibi... Bazen de biz onu, avlanmış insanı, ağlarından kurtarıp öz-

gürlüğüne, anlamına kavuşturmak için yaratılışın anlamı bağlamında bir tanımlamaya dönüştürebiliyoruz.

Vicdanlarımızın sürekli kanatılmaya gereksinimi var. Kanaması duran vicdan, insanın birincil sorunudur. Kaçışa teşne bir yanımız vardır hep. Kaçışımızı ve kaçtığımız yerleri olumlasak, kendimizi oyalasak, yüreğimizin tanıklığını sustursak ve vicdanımızdaki kanamayı durdursak da, hep sınırı geçmek iğvâsı ile ihlâl ederiz sıcak takip alanlarını. Yazı/yazgı gerçekliği ve tanıklığı yakamızı bırakmaz. İnsanın sürekli uyarılması da unutkanlığının ve aymazlığının gereğidir. Âdem'den bu yana Peygamberlerle ve onların getirdiği Sayfalarla (Suhuf), Kitaplarla uyarıldık. Kur'an'la uyarıldık. İnsan hâlâ kalemle, yazıyla, kitapla uyarmaya, uyarılmaya devam ediyor. Uyarı ile uyarılan arasındaki engellerin kaldırılması için yazılıyor. Kulluğun ifadesi biçiminde, ibadet bilinciyle yazının/yazgının sıcak takibi sürüyor.

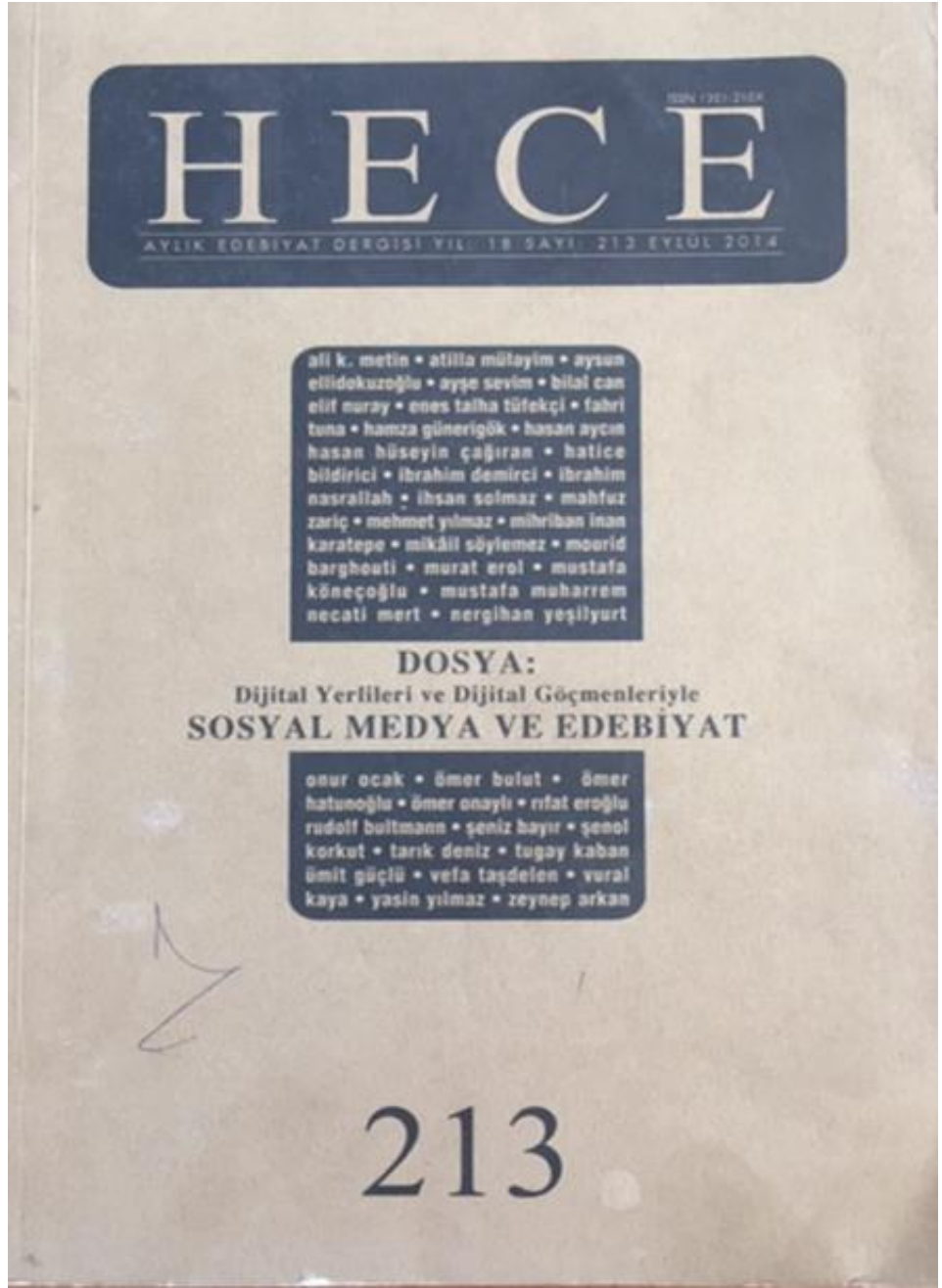
Kendi iklimimizin sınırlarına ulaşabilmek için, sürüp giden sıcak takibe bilinçli bir müdahil olma zorunluluğumuz var. Böylesine bir yükümlülükle karşı karşıyayız. 'Savaş hâli' bilinci, dikkati ve uyanıklığı ile tavır almak, tavır koymak durumundayız.

Önderlerimizin yaktığı ışıklar zayıflasa bile, hâlâ yanıyorlar orada, önümüzde. Bütün rüzgârlara, fırtınalara karşı yanıyorlar ıpıl ıpıl da olsa. İşte oralardan geçip gideceğimiz düşlerimizde yaşattığımız gerçeklerimize.

Her şeye karşın düşlerimiz yıkılmadı. Bilincimiz yılmadı. Uygarlık enkazı içinde yaşasak da düşlerimiz diri. Sayfaların, Kitapların uyarısını elden ele ulaştıracağız. Haber verilen bir sarsılışla sarsılacak ve sarsacağız. İçinde yaşadığımız uygarlık enkazının külleri kıvılcımlanacak böylece.

Yazının ateşini diri tutmak, duyarlılıklarımızı, yazımızı, sözümüzü her tür 'güve'den korumak, sürekli ve yalnızca düşünerek silâhlanmak durumundayız.

Hüseyin Su'nun Hece dergisindeki "Sıcak Takip" başlıklı ilk yazısı



Hüseyin Su'nun Hece'deki son yazsının yayımlandığı derginin görseli

HÜSEYİN SU

SONUNCU HECE'M...

Birinci *Hece*... Yüzüncü *Hece*... İki yüzüncü *Hece*, derken... Sonuncu *Hece*'m...

Yazıyı, hiçbir zaman sadece bir edebiyat ve sanat aracı olarak görmedim.

Benim için yazı, *yazmak eylemini* tanıdığımdan beri, inandığım manevî bir değer ve insan olarak da *varlığını* ifade etmemin yolu oldu.

Hece dergisinin ilk sayısında bunu yazdım. Yüzüncü ve iki yüzüncü sayılarında da yazdım. Elimizdeki bu iki yüz on üçüncü sayısında da yine aynı bilinç ve inançla yazıyorum.

İki yüz on üçüncü sayı, benim *Son Hece*'m...

Ama inanıyorum ki *Hece* dergisinin, *Heceöykü* dergisinin ve *Hece Yayınları*'nın bundan sonraki sayıları ve kitapları da aynı bilinç ve inançla yıllarca yayımlanmaya devam edecek.

Kurumsal anlamda *Hece*'nin temeline gönüldaşlarımızla, arkadaşlarımızla birlikte koyduğumuz harç, hamuruna kattığımız maya, bu bilinç ve inançla karıldı ve katıldı. Bu inanç, içinde geleceği taşıyan bir tohum olarak düştü toprağa; yeşermeye, dalları gökyüzünde yükselmeye devam edecek.

Hece ve *Heceöykü* dergilerinin, *Hece Yayınları*'nın kişisel ve ticarî bir kurum olarak değil, ezeli ve ebedî bir *dava* bilinciyle ve bütün arkadaşlarımızın samimi niyetleri ve emekleriyle bugünlere geldiğinin, bu *topluluğun* sorumluluğunu bir emanet olarak taşıdığının her zaman bilincinde oldum.

Yazar ve okur dostlarımızın kalplerini yanıltmamayı, niyetlerini boşa çıkartmamayı, bugüne dek bir sorumluluk bilinci olarak dikkatle gözetmeye ve taşımaya çalıştım.

On sekiz yılda kurumsal olarak *Hece*'nin bugünlere ve bu konuma gelişinde, Türkiye'nin hangi köşesinde olurlarsa olsunlar, kendilerine her döndüğümde, kendilerini her aradığımda, koşulları ne olursa olsun beni geri çevirmeden ellerini uzatan, aramızdaki saygı, sevgi bağının, sorumluluk bilincinin gereğini yerine getiren okur/yazar arkadaşlarımızın özverileri temel belirleyen oldu; iki dergisi ve bir yayıneviyle kurumsal olarak *Hece*, işte bu vefakâr okur/yazar dost ve arkadaşlarımızın eseridir.

Yaratılmış her varlık, bir kader çizgisi üzerinde gelip geçiyor hayatın içinden. Bu çizgi üzerinde bilmediğimiz, ummadığımız, başını ve sonu-

nu gereği kadar anlayamadığımız, değerlendiremediğimiz ama hep hikmetine inandığımız başlangıçlar ve bitişlerle karşılaşyoruz.

İyilik, güzellik, erdem... gibi değerlerle bir çizgi çekmek, bu çizgiyi derinleştirip büyütmek, çoğu insanın kalbini harekete geçirdiği gibi çoğu insanın da nefsinin harekete geçiyor. Kıvançla katılıp önünü açmak için çaba gösterenlerin yanında, önünü tıkamak isteyenler de oluyor. Elbette bu yeni bir şey değil; Hâbil'le Kâbil'den beri böyle. Hiçbir insanî tecrübe bu genel serüvenin dışında değildir ve her tecrübe iğvâya açıktır. İnsana düşen, bu iğvâyı her zaman bütünüyle önleyemese bile, en azından kendisinin kapılmamasıdır. Biz de arkadaşlarımızla birlikte her zaman, kurumsal olarak Hece'de bunu yapmaya çalıştık. Önemli olan, iyilik, güzellik ve erdem çizgisinin her zaman samimi sürdürücülerinin olmasıdır. Kurumsal olarak Hece de sürecek...

Bize çelişkiymiş gibi görünen bu durumu ne denli anlamak için yorulsak, kendimizi örselese de kader, ezeli hükmünü yürütüyor ve biz insanoğulları, o çizgi üzerinde bir hâlden diğer bir hâle geçerek yeniden, yeniden yürümeye devam ediyoruz.

Kader, hikmetine inandığım bir biçimde, bugün de bir kez daha hükmünü icra ediyor.

Dergilerimiz ve yayınevimizle birlikte kurumsal olarak Hece'de bugüne dek taşıdığım sorumluluğu arkadaşlarıma devrediyor ve ayrılıyorum.

Bu bilinç ve sorumluluk, bundan sonra arkadaşlarımıza emanettir.

On sekiz yıldan beri bu bilinç, inanç ve güvenle birlikte yürüdüğümüz, hece hece bu yapıyı birlikte kurduğumuz okur/yazar bütün yollar-kadaşlarıma, gönüldaşlarıma, gerek kurumsal olarak Hece'ye, gerekse şahsıma olan inançlarından, güvenlerinden, sevgilerinden, saygılarından, her zaman yanıbaşında hissettiğim dostluklarından ve katkılarından dolayı ayrı ayrı teşekkür ederim.

Her zaman ve her an olduğu gibi kuşkusuz bugün de yeni bir başlangıç ve yeni bir bitiş noktasında olsak da aynı çizgi üzerinde birlikte yürüyüşümüzü sürdüreceğiz.

On sekiz yıldan beri birlikte yürüdüğümüz dostlarımıza selâm ediyorum...

Hüseyin Su'nun Hece dergisindeki "Sonuncu Hece'm" başlıklı son yazısı

EK 5: SOSYAL MEDYADA HÜSEYİN SU'NUN HECE'DEN AYRILMASININ YANKILARI

Hüseyin Su'nun Hece'den ayrılmasının ardından twitter hesaplarından görüşlerini bildiren sanatçılar şöyle yazmışlardır:

Yıldız Ramazanoğlu: Hece Dergisinin başlı başına büyük bir okul olduğunu düşünüyorum. Hüseyin Su ise yaslanılacak bir dağ bizim için her zaman. Hece Dergisi Kürtçe edebiyatla bizi buluşturan dosya başta olmak üzere paha biçilmez işler yapıyor, Hüseyin Su'ya minnet ve şükran.

Ahmet Edip Başaran: Hüseyin Su, Hece'yi bırakmış. Duyunca içim burkuldu birden. Edebiyat dergiciliğinde estetik bir inadin, tavrın insanıydı. Özleyeceğiz...

Zeki Bulduk: Başbakan Ahmet Davutoğlu olduğunda ve Hüseyin Su Hece'den ayrıldığında yüreğim burkuldu. Biliyorum, birçok İslamcı'nın yüreği burkuldu.

Güray Süngü: Hece benim cümle kurmayı öğrendiğim yer. 1998'den bu yana Hece benim için Hüseyin Su. Başka türlü aklıma sığmıyor, sığmaz. 1998 ilk öyküm Hece'de Hüseyin Su tarafından yayınlandı. Öğrenciliğim o zaman başladı ve hiç bitmedi.

Cemal Şakar: Benim için hece demek Hüseyin Su ile yol arkadaşlığı demektir. Şimdi Hece'yi @gulsefdeli'siz düşünemiyorum.

Akif Emre: Hece yayınları, hece ve heceöykü dergilerini kuran. Yayın yönetmenliğini yapan Hüseyin Su'nun @gulsefdeli yayınlardan çekilmesi büyük kayıp

(<http://www.kulturgundemi.com/edebiyat/huseyin-sunun-son-hecesi-haber-2751>
E.T:12.02.2018)

EK 6: HÜSEYİN SU KÜTÜPHANESİ

2013 yılında Eskişehir Türk Dünyası Başkenti seçilir. Türk Dünyası Ajansı ve Eskişehir Valiliği ortak çalışmaları ile 20000m² bir kültür merkezi inşa edilir. Merkezi birim kütüphanesinin bağış ihtiyacı ise Hüseyin Su tarafından karşılanır. Dolayısıyla bu kütüphaneye Hüseyin Su Kütüphanesi adı verilir. Bu bağlamda Hüseyin Su'nun Ankara Keçiören'deki evinde bulunan kütüphanesi 2016-2017 yılında katalog kaydı tutulup Eskişehir Anadolu Üniversitesi Türk Dünyası ve Sanat Merkezine teslim edilir. Kütüphane yaklaşık 60m²'lik bir alanı kapsar. Kütüphanede toplam 35 raf bulunur. Süreli yayınlarla birlikte toplam 12 bin eser envantere kayıtlıdır. Kütüphaneyi ayda yaklaşık beş yüz kişi ziyaret eder.

EK 7: RESİMLERLE HÜSEYİN SU KÜTÜPHANESİ



Türk Dünyası Bilim, Kültür ve Sanat Merkezi (Hüseyin Su Kütüphanesi bu merkezin içinde yer almaktadır.)



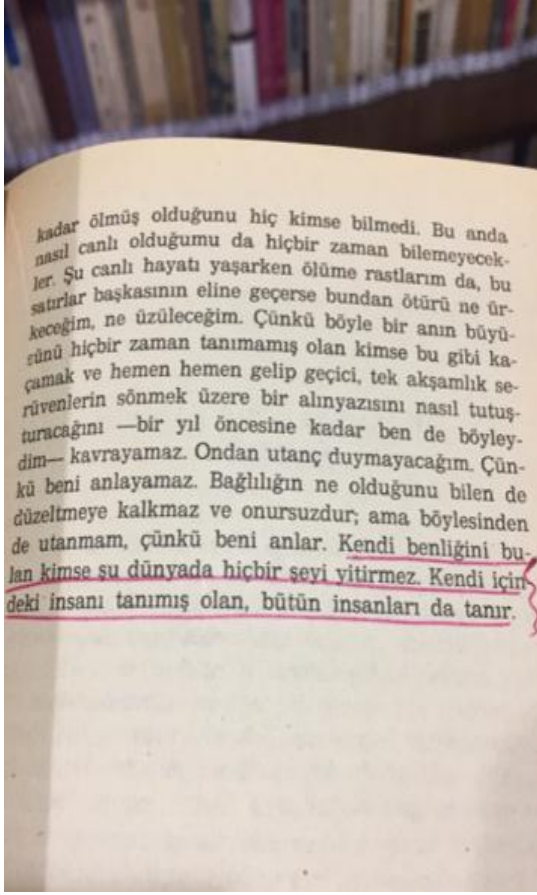




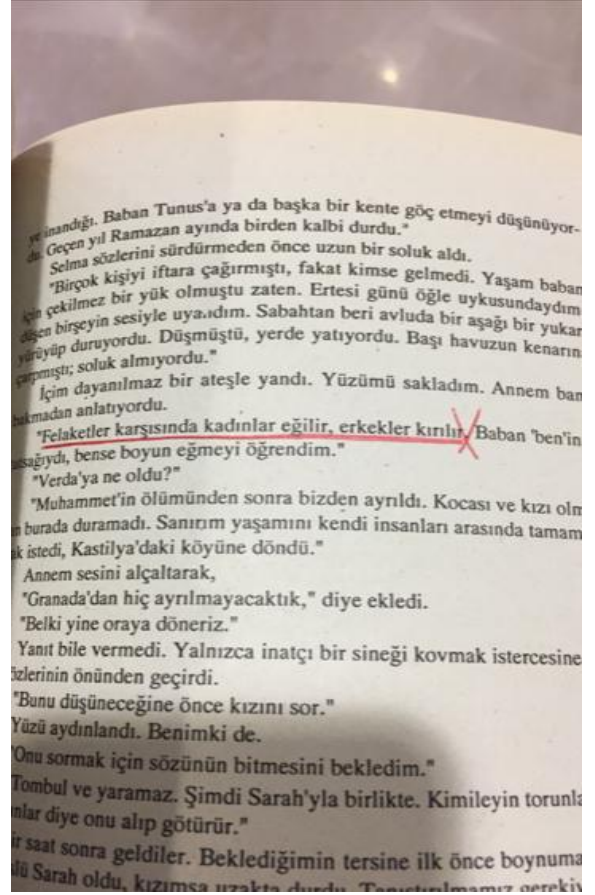
Hüseyin Su Kütüphanesi Okuma Salonu



Hüseyin Su Kütüphanesi Okuma Salonu



kadar ölmüş olduğunu hiç kimse bilmedi. Bu anda nasıl canlı olduğumu da hiçbir zaman bilemeyecekler. Şu canlı hayatı yaşarken ölüme rastlarım da, bu satırlar başkasının eline geçerse bundan ötürü ne üreceğim, ne üzüleceğim. Çünkü böyle bir anın büyüğünü hiçbir zaman tanımamış olan kimse bu gibi kaçamak ve hemen hemen gelip geçici, tek akşamlık serüvenlerin sönmek üzere bir alnyazısını nasıl tutuşturacağını —bir yıl öncesine kadar ben de böyleydim— kavrayamaz. Ondan utanç duymayacağım. Çünkü beni anlayamaz. Bağlılığın ne olduğunu bilen de düzeltmeye kalkmaz ve onursuzdur; ama böylesinden de utanmam, çünkü beni anlar. Kendi benliğini bulan kimse su dünyada hiçbir şeyi yitirmez. Kendi içindeki insanı tanımış olan, bütün insanları da tanır.



ve inandığı. Baban Tunus'a ya da başka bir kente göç etmeyi düşünüyor-
du. Geçen yıl Ramazan ayında birden kalbi durdu."
Selma sözlerini sürdürmeden önce uzun bir soluk aldı.
"Birçok kişiyi iftara çağırmıştı, fakat kimse gelmedi. Yaşam baban için çekilmez bir yük olmuştu zaten. Ertesi günü öğle uykusundaydım, oğlen birşeyin sesiyle uya.ıdım. Sabahtan beri avluda bir aşağı bir yukarı yürüyüp duruyordu. Düşmüştü, yerde yatıyordu. Başı havuzun kenarını kapmıştı; soluk almıyordu."
İçim dayanılmaz bir ateşle yandı. Yüzümü sakladım. Annem bana bakmadan anlatıyordu.
"Felaketler karşısında kadınlar eğilir, erkekler kırılır." Baban 'ben'in başağaydı, bense boyun eğmeyi öğrendim."
"Verda'ya ne oldu?"
"Muhammet'in ölümünden sonra bizden ayrıldı. Kocası ve kızı onun burada duramadı. Sanırım yaşamını kendi insanları arasında tamam etmek istedi, Kastilya'daki köyüne döndü."
Annem sesini alçaltarak,
"Granada'dan hiç ayrılmayacaktık," diye ekledi.
"Belki yine oraya döneriz."
Yanıt bile vermedi. Yalnızca inatçı bir sineği kovmak istercesine sözlerinin önünden geçirdi.
"Bunu düşüneceğine önce kızını sor."
Yüzü aydınlandı. Benimki de.
"Onu sormak için sözünün bitmesini bekledim."
Tombul ve yaramaz. Şimdi Sarah'yla birlikte. Kimileyin torunları diye onu alıp götürür."
Bir saat sonra geldiler. Beklediğim tersine ilk önce boynuma sarıldı Sarah oldu, kızımca uzakta durdu. Tanımadığımız oteki

Hüseyin Su'nun kaleminden altı çizilen cümleler...

EK 8: HÜSEYİN SU ALBÜMÜ



Ortaokula başlarken (1966)



Lise yılları



Lisenin son günleri



Tavşanlı İmam Hatip Lisesi (1983)

