

MALEVOLENT CHILDREN IN MODERN TURKISH SHORT STORY

SÜHEYLA ABANOZ

BOĞAZİÇİ UNIVERSITY

2023

MALEVOLENT CHILDREN IN MODERN TURKISH SHORT STORY

Thesis submitted to the
Institute for Graduate Studies in Social Sciences
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts
in
Turkish Language and Literature

by
Süheyla Abanoz

Boğaziçi University

2023

MODERN TÜRK KISA HİKÂYESİLİĞİNDE KÖTÜCÜL ÇOCUKLAR

Sosyal Bilimler Enstits
Türk Dili ve Edebiyatı Blm

Yüksek Lisans Tezi

Süheyla Abanoz

Boğaziçi Üniversitesi

2023

DECLARATION OF ORIGINALITY

I, Süheyla Abanoz, certify that

- I am the sole author of this thesis and that I have fully acknowledged and documented in my thesis all sources of ideas and words, including digital resources, which have been produced or published by another person or institution;
- this thesis contains no material that has been submitted or accepted for a degree or diploma in any other educational institution;
- this is a true copy of the thesis approved by my advisor and thesis committee at Boğaziçi University, including final revisions required by them.

Signature.....

Date

ABSTRACT

Malevolent-Children in Modern Turkish Short Story

“Evil” is considered to be an equivalent word for “virtueless” that is a meaningful form in society and defined by the words "bad, wicked, awful" etc. When this lack of virtue, which is often brought up by the humanities, is considered within the framework of morality, children who have not yet been involved in society’s taming game appear on the stage. They are also included in various types of fiction in literature, in their semi-tamed state, something social perception is very familiar with, hidden under the epithet “innocent”. Whereas works depicting this state of the child in world literature are placed under the title “evil in literature”, there is no such title and classification in Turkish Literature. All kinds of evil can be found in Turkish literary works, as well as “malevolent, bad, semi-domesticated children”. In this study, it will be discussed by focusing on how and why the concept of “evil and the child” is dealt with in a historical context in the modern Turkish short story, and revealing the existence of this situation, sometimes aestheticizing and sometimes instrumentalizing the evil act, as a child or children the perpetrator in the fiction. To be able to do this, I started the work with theoretical readings on the concept of evil and malevolent children before deciding the stories to be addressed and giving a thought on their political, psychological, and social contexts. Based on this, stories that clearly relate these contexts to the concepts of children and evil have been selected. As the study proceeds within this outline, the main discussion will move on to how evil is represented in the narrative by child character[s] and how these representations are included in the narrative, at what times, in what ways they are aestheticized or instrumentalized for what, and this discussion will form the main

part of the study. In order to illustrate this, representations of evil will be analyzed according to a classification based on victims in twenty-two stories that are determined through literature review, that are Hüseyin Rahmi Gürpınar's "Nasıl Öldürdüler?", Orhan Kemal's "Köpek Yavrusu", Pınar Kür's "Son Çizgi", Ömer Seyfettin's "İlk Cinayet", "Falaka" and "Acıklı Bir Hikâye", Sait Faik Abasıyanık's "Son Kuşlar", "İzmir'e" and "Bohça", Onat Kutlar's "Kül Kuşları", Sema Kaygusuz's "Engereğin Oğlu", Reşat Nuri Güntekin's "Hasta Çocuk", "Kol Saati" and "Çocuk Kavgası", Mine Söğüt's "Naz Neden Derine Gömmemiş Kediye?", Sabahattin Ali's "Ayrılan", Bekir Yıldız's "Demir Bebek", Leyla Erbil's "Diktatör", Yusuf Atılgan's "Tutku", Vüs'at O. Bener's "İlki" and "Havva" stories, and the malevolent children in the modern Turkish short story will be revealed.

ÖZET

Modern Türk Kısa Hikâyeciliğinde Kötücül Çocuklar

Kötülük toplumda anlamlı bir biçim olan “erdemsiz” liğin karşılığı olarak kabul edilir ve “fena, kötü, berbat” kelimeleriyle tanımlanır. Beşerî ilimlerin sıkça gündeme getirdiği bu erdemsizlik ahlak çerçevesinde ele alındığında henüz toplumun ehlileştirme oyununa dâhil olmamış çocuklar sahneye çıkar ve sahneye çıkmanın yanı sıra edebiyatta da toplum algısının aslında çok iyi bildiği, “masum” sıfatının altına gizlediği yarı ehlileşmiş halleriyle çeşitli türlerdeki kurgulara dâhil edilirler. Dünya edebiyatında çocuğun bu hâlini işleyen eserlere “kötülük edebiyatı” başlığı altında yer verilirken Türk edebiyatında böyle bir başlık ve sınıflandırma bulunmamasına rağmen eserlerde kötülüğün her çeşidine rastlandığı gibi “kötücül, kötü, yarı ehlileşmiş çocuklara” da rastlanılır. Bu tezde “kötülük ve çocuk” kavramının Modern Türk kısa hikâyesinde tarihsel bir izlekle nasıl, neden ele alındığına odaklanıp kurguda faili çocuk olan kötülük eyleminin kimi zaman estetize edilerek kimi zaman da araçsallaştırılarak işlendiği, bu durumun varlığı ortaya konularak tartışılacaktır. Bu amaçla ele alınacak öykülere karar verilmeden görece bir kötülük tanımı yapılarak kötü ve kötücül çocuğun politik, psikolojik ve sosyal bağlamları üzerinde düşünülmüştür. Buradan hareketle bu bağlamların çocuk ve kötülük kavramlarıyla açık bir şekilde ilişkilendiği öyküler seçilmiştir. Tez ana hatlarıyla bu minval üzere ilerlerken temel tartışma kötülüğün çocuk karakterlerle anlatıda nasıl temsil edildiği ve bu temsillerin anlatıda nasıl yer aldığı, hangi zamanlarda hangi yollarla estetize edildiği ya da ne için araçsallaştırıldığı üzerine ilerleyip tezin ana bölümünü bu tartışma oluşturacaktır. Bunu göstermek için literatür taraması sonucu tespit edilen Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın “Nasıl Öldürdüler?”,

Orhan Kemal’in “Köpek Yavrusu”, Pınar Kür’ün “Son Çizgi”, Ömer Seyfettin’in “İlk Cinayet”, “Falaka” ve “Acıklı Bir Hikâye”, Sait Faik Abasıyanık’ın “Son Kuşlar”, “İzmir’e” ve “Bohça”, Onat Kutlar’ın “Kül Kuşları”, Sema Kaygusuz’un “Engereğin Oğlu”, Reşat Nuri Güntekin’in “Hasta Çocuk”, “Kol Saati” ve “Çocuk Kavgası”, Mine Söğüt’ün “Naz Neden Derine Gömmemiş Kedi?””, Sabahattin Ali’nin “Ayrar”, Bekir Yıldız’ın “Demir Bebek”, Leyla Erbil’in “Diktatör”, Yusuf Atılgan’ın “Tutku”, Vüs’at O. Bener’in “İlki” ve “Havva” öyküleri olmak üzere toplamda yirmi iki öyküde kurbanlar üzerinden yapılmış bir sınıflandırmaya göre kötülük temsilleri incelenecek ve modern Türk kısa hikâyeciliğindeki kötücül çocuklar ortaya konacaktır.

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın araştırma ve yazma sürecinde sorduğum sayısız soruyu hiç bıkmadan tane tane cevaplandıran, benim için her zaman ulaşılabilir olup endişelerimi o anda azaltan, yaptığı ve eğer olmasaydı bu tezin yazılmasını mümkün kılmayacak kıymetli tavsiyelerini, düzeltmelerini, ders aralarında verdiği yirmi dakikalık molalarını, esirgmeden benimle paylaşan ve her adımda benden daha titiz davranan tez danışmanım, değerli hocam Veysel Öztürk’e teşekkürü borç bilirim. Kendisinden hem lisans hem yüksek lisans döneminde öğrendiğim akademik bilgilerin ama bunlardan daha çok, her zaman bana göstermiş olduğu sabrın, samimiyetin, yardımseverliğin ve iyi kalpliliğin karşılığını ne yapsam ödeyemem.

Her zaman motivasyon verici desteği için, yüzünü her gördüğümde ve omzumu her sıvazladığında içimi ferahlatan Olcay Akyıldız’a, yaptığı önerilerle bilgame bilgi katan, tez jürimde bulunmayı kabul eden Fatih Altuğ’a, tezimi okuyarak değerlendirmeyi kabul eden, titizlikle ve özenle yaptığı tavsiyelerle tezimin eksiklerini tamamlamamı kolaylaştıran Özge Şahin’e, sorularımı cevapsız bırakmayan Zeynep Uysal’a ve bu alanda akademik temel atmamda kendilerinden öğrendiklerimin katkısı büyük olan hocalarım Halim Kara, Erol Köroğlu ve Arzu Öztürkmen’e bana yol gösterip destek oldukları için çok teşekkür ederim.

Bu süreçte bunaldığım çok zaman oldu. Bu zor zamanlarda her zaman ama gerçekten “her zaman” benimle olan, yoğun çalışma saatlerine rağmen beni motive etmeyi hiç bırakmayan, çocukluğumdan beri ne zaman yüzümü çevirsem orada olduğunu bildiğim Selin’ime, uzakta da olsa yedi yirmi dört atılmış ses kayıtlarıyla, her zaman çok iyi hissettiren sesini bana unutturmayan dostum Recep’e, bana hep koskocaman sarılan Mona’ma, beni dürtüp kendime getiren tatlı-sert Itır’ıma,

tükendiğim anları hissedip beni yoklayan Padrogam’a ve Hacer’ime, bunaldığımda beni Ankara’ya ve Bilecik’e davet edip bana eşsiz rahatlama anları yaratan canım arkadaşlarım Nur ve İrem’e, devam etmeye gücüm kalmadığı zamanlarda Bebek’te sabah yürüyüşü fikrini yaratıp, beni kollarına takıp sahil havası aldırان yurttaki oda arkadaşlarım Gizem, Nazmiye, Elvan ve Seher’e, bana yaptığım işin zor bir iş olduğunu ve öğrenmemin elbette zaman alacağını, şimdilik gayet iyi gittiğimi hatırlatan alt komşum tatlı Saliha’ya, ne zaman ihtiyacım olsa desteklerini esirgemeyen arkadaşlarım Şeyma, Dilara, Ceren, Meliha ve Büşra’ya, akademik anlamda ne zaman sıkışsam her zaman elinden geldiğince bana yardımcı olan Arif’e, beni rahatlatan Hüsna ve Sevgin’e, dert ortağım Büşra’ya, Sena’ya ve Alkan’a, beni her zaman güldüren Remziye’ye, evini, tatlı ve sıcacık kalbiyle bana açan Şeyma’ma, endişelendiğim zamanlarda benimle tecrübelerini paylaşıp “geçecek bunlar” diyen Şule’me ve Rafi’ye, hem arkadaşım, hem ablam olan, sıkıntılara çözüm bulmaya çalışan canım Ebru’ya, bunaltıcı zamanlarda yaptığımız aktivitelerle beni neşelendiren Orkun ve Dila’ya, tezimi editör gibi okuyup düzelten, kelimelerle kurduğu oyunlarla beni keyiflendiren arkadaşım Yunus Emre’ye ve beni hiç yalnız bırakmadığı için yeğenim Gamze’ye çok ama çok teşekkür ederim.

Ve aileme, anneme, babama, ablalarım Emine, Şeyma, Zahide, Betül, Tuba’ya, abim Abdullah’a, amcama ve Dilek yengeme, aldığım her kararda maddi ve manevi bana destek olup Süheyla olmamı sağladıkları, en küçük çocuk olmanın tatlılığını ve kolaylığını bu süreçte de bana yaşattıkları ve benimle her zaman gurur duydukları için minnettarım.

Son olarak tezin yazım süresi boyunca 2210-A bursuyla beni destekleyen ve tezin tamamlanmasına maddi olarak katkıda bulunan TÜBİTAK Bilim İnsanı Destek Programları Başkanlığına da teşekkürü borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1: GİRİŞ.....	1
GİRİŞ	1
1.1 Kötülük problemi.....	1
1.2 Kötülük ve çocuk.....	7
1.3 Çocuğun kötülüğü icra etme alanı: Oyun	11
1.4 Türk edebiyatında kötülük ve çocuk.....	14
BÖLÜM 2: ÖYKÜLER	19
2.1 Hayvana kötülük eden çocuklar.....	19
2.2 Akranına, küçüğüne, benzerine kötülük eden çocuklar.....	90
2.3 Akıl sağlığı yerinde olmadığı düşünülene edilen kötülük	142
BÖLÜM 3: SONUÇ.....	154
EK	161
UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT).....	161
KAYNAKÇA.....	164

BÖLÜM 1

GİRİŞ

1.1 Kötülük problemi

Kötülüğün ne olduğu ve nasıl tanımlanması gerektiği felsefeden teolojiye, sosyolojiden tarihe, psikolojiden edebiyata kadar pek çok disiplinin ilgi duyduğu bir mesele olarak karşımızdadır. Bir taraftan sözlü kültürde “kötülük” kavramının içeriği ve özü sürekli yeniden üretilirken diğer taraftan da bu içerik ve özün değişime tâbi olması kavramın üzerinde mutabakatın sağlanabileceği bir tanımının yapılmasını zorlaştırır. Sözlü kültürde “kötü” daha çok iyinin karşıtı olarak, “fena” anlamında kullanılır. Annesinin sözünü dinlemeyen çocuk da kasten bir hayvanı öldüren çocuk da bu sıfatla nitelenebilir. Oysa kötülüğün bir problem olarak gündelik ifade ve imaların ötesinde bir tarihi vardır ve bu tarih doğal felaketlerden savaşımlara kadar bir dizi olayların ardından yapılan tanım ve çerçeveleme gayretleri ile şekillenir. Özellikle yirminci yüzyılda insanlık işlenen toplu katliamlarla, vahşetlerle açıkça yüzleşirken sosyal bilimlerde “kötü” nün özünde ne olduğuna bir sorgulama alanı doğmaya başlar. Sorgulama alanlarının ve başlıklarının doğması araştırmacıları kötülüğün tanımıyla ilgili birçok cevapsız soruyla karşı karşıya getirir. Bunun sonucunda da özünde çokça sorgulanmış ama çözölememiş bir kötölük problemi her daim varlığını korur.

Kötölük probleminin tarihinde baştan itibaren merkezde olan ve doğası gereği çözümden uzak olan nokta, kötölük ile Tanrı’nın varlığının nasıl bir arada olabildiğidir. Bilhassa semavi dinlerin telkin ettiğı manada özünde mutlak iyi bir Tanrı kötölüğün kaynağı olabilir mi? Bu soruya cevaben Gottfried Wilhelm Leibniz (2016) yeryüzünde en yüce iyiye ulaşmak için kötölüğün gerekli olduğunu bu yüzden

Tanrı'nın kötülüğü yaratırken adil davrandığını düşünür ve Yunanca *theos* [Tanrı] ve *dike* [adalet] sözcüklerini kullanarak bu düşüncesini açıklayan teodise kavramını üretir. (Howell, 2016, s. 122) Yani kötülük probleminin merkezindeki “Tanrı ya mutlak iyidir ama kötülüğü yok edebilecek kadar güçlü değildir ya da mutlak mukteldir ama kötülüğü yok edecek kadar iyi değildir” ikileminde düğümlenen teodise meselesine Leibniz şu cevabı verir: Kötülük dünyanın bir parçası olmak zorundadır çünkü en yüce iyiliğe ulaşmak için kötülük gereklidir. Ancak kötülük probleminin karşısında kötülüğün kaynağının Tanrı olduğunu ve Tanrı'nın kötülüğü yaratmaktaki haklılığını savunan teodise bir süre sonra kötülük eylemlerini ve tezahürlerini herkes için açıklamaya yetmez.

Teodise, Tanrı'nın kötülüğü yaratmasının gerekli olduğunu savunurken inanan insanlar için kötülüğün tanımını ve insanın kötülükler yüzünden acı çekmesini dört nedene bağlar (Lara, 2001, s. 29). Bu nedenlerden birincisi çekilen acının yapılan hatalara bir karşılık olmasıdır. Böylelikle insan acı çekerek yaptığı kötülüğün bedelini öder. İkinci olarak ise Tanrı, kulunun varlığını kendisine ne kadar adadığını ölçmek için onu kötülükle imtihan eder. Acı çekmeyi geçerli kılacak üçüncü bir açıklama ise bu acının öldükten sonraki sonsuz hayat için yapılmış bir girizgâh olduğudur. Bu üç neden de cevapsız kaldığında teodise buna dördüncü bir paradigmayla cevap verir: Şu an kötülük dediğimiz aslında özünü kavrayamadığımız bir iyiliktir çünkü biz her şeyin özünü sonuçlanmadan bilemeyebiliriz (2001, s. 29). Teodise, özünde mutlak iyi bir Tanrı ile kötülüğü bir araya getirmek için açıklamalar yaparken zamanla sekülerleşen dünyada yetersiz kaldıkça “kötülük” hakkında daha derin tartışmaların önü açılır. Tartışmaların süregittiği bu süreçte Kant'ın (2010) üzerinde düşündüğü “kötülük” ve “radikal kötülük [*radikal böse*]” (2010, s. 21) ayrımı ve “kötü-iyi” saikler üzerine yürüttüğü tartışmada ortaya attığı soru ve

cevaplar “kötü” tanımında felsefi bir yol açar. Kötülük araştırmalarında çerçevenin çizilmesini önceleyen Friedrich Schelling, Hannah Arendt, Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud gibi sosyal bilimcilere zemin oluşturur. Sonrasında kötülük üzerine yapılan akademik tartışmalar Kant’ın yaptığı bu temel ayırmadan yola çıkarak dallanır ve kötülüğün özü çözülememiş olsa da görece tanımlar oluşturularak bu konudaki düğüm çözülmeye başlar. Tezde ele alınacak “kötü” ve “kötücül” çocuklar yapılan bu tanımların yardımıyla değerlendirilecektir.

Çocuğun nasıl kötü ya da kötücül olduğu üzerinde durmadan önce “radikal kötülük” hakkında yapılan bu tanımlara ve kötülük faillerinin belirlenebilmiş özelliklerine bakmak tezde incelenecek öykülerdeki kötülüğün tespit edilmesi ve anlamlandırılması açısından önemlidir. Kant’a göre kötülük, ahlâk olgusunun içinde incelenmesi gereken bir eylemdir ve ahlâk denilen kurallar bütünü dinden bağımsız olarak saf pratik akıl sayesinde kendi kendine yeterlidir (Bernstein, 2010, s. 20). Kötülüğün bu açıdan herhangi bir dinî öğretinin içinde şekillenmiş ahlâk kurallarıyla değil, ahlâk tutumunun insanda ne aşamada oluşmaya başladığı düşünülerek dinî öğretiyle sınırlandırılmamış daha genel ve dünyevi bir kurallar bütünü olarak ele alınması gerekir. Bu kurallar bütünü içinde kötü bir eylemin işlenmesi ne doğal eğilimlerden ne de akıldan kaynaklıdır (2010, s. 40). Kötülüğün sebebi sadece istençtir [*Willkür*] (2010, s. 23). İstenç ne iyidir ne de kötüdür; iyi ya da kötüyü seçebilme yetisidir, hiçbir baskı altında değildir ve özgürdür (2010, s. 24). Bu yüzden istence sahip insan kötüyü doğa yüzünden değil özgür bir bilinçle seçer. İyiyi üreten de kötülüğe neden olan da özgür insandır ve kötülüğü herhangi bir saikle olsa da nihayetinde “seçerek” yapar. Dolayısıyla işlenen kötülük, doğal eğilimlerle ya da duyuşal doğamızla ilişkilendirilemez; tamamen insanın “sapkın, hasta (bozuk) istenciyle” yani kötüyü bilinçli olarak seçmesiyle ilgilidir. İstencin sapkın sıfatını

alması özgür olmasından kaynaklanır. İnsan ahlak yasasının bilincindedir ama ona özgürlük tanıyan istencinden ötürü daima ilkesinde bu yasalardan sapmayı benimsemiştir (2010, s. 48). Bu benimseyişle insan, doğasındaki kötülük eğilimini, kalbindeki şeri kendi yaratmıştır ve bilinci, eylemi işleme isteği, gücü olduğu müddetçe eyleminden sorumludur (Lara, 2001, s. 7). Bu açıdan “radikal kötülük” kavramıyla kastedilen yaygın olan diğer ahlâk dışı davranışlarla bağdaştırılan eylemlerden farklıdır (2001, s. 7). Benimsenen kötülük tercihi, üretilmiş ahlâk kurallarının dışında kalır. İyi eylemlerin tercihi de aynı istenç tarafından gerçekleştirildiği için iyi olma durumları da ahlâk kurallarının dışındadır. İyi ya da kötü bir eylemde bulunma durumu insanın istençle neyi benimsediği ve ahlâk kurallarını eylemlerinde hangi sıraya koyduğuyla ilgilidir. Örneğin, yaptığı eylemden tatmin olduğu için ahlâk kurallarına göre iyi nitelenen bir şeyi tercih etmek iyi olmak demek değildir. Bu durum tatmin olmak için kötü bir eylem yapmakla aynı değerdedir. Sadece ahlâken iyi kabul edildiği için iyi eylemde bulunmak ve hazzı ikinci planda tutmak iyi olmaktır. Kötülük yaparken ise kötülükten alınan hazzı öncelemek ve bundan ötürü kötü eylemi tercih etmek, eylemin ahlâken kötü olduğu için yapılmasından daha radikaldir. Çünkü Kant’a göre birinci durumda özgür olan istenç hiçbir baskıdan etkilenmeden haz için ön planda tutulmuştur. Emmanuel Levinas, istenç özgür olduğu için insanın bu eyleminin aşkın olduğunu ve hiçbir kuralla da bütünleştirilemeyeceğini söyler (2010, s. 18). İstencin bu kadar güçlü benimsenmesinde net bir şekilde sentez edilemeyecek bir anlaşılmazlık varken Schelling sırf bu anlaşılmazlıktan ötürü kötülüğün radikalliğini hafifletmenin doğru olmadığını savunur (2010, s. 16-17). Çünkü kelimelerle tanımını yapamadığımız bu eylem aynı zamanda ortadadır, inkâr edilemez. Schelling’ in kötülük eylemine bu

yorumu getirmesi Nietzsche ve Freud için kötülüğe psikolojik açıdan bakabilmenin imkânını sunar.

Nietzsche radikal kötülüğün aristokrasi ve alt sınıf arasında nasıl söylemsel bir gerekçe ve tezahür bulduğuna bakarak kötülüğü benimsemenin “hınç” alma isteğinden kaynaklandığını savunur (2010, s. 17). Kişi kendisinde sürekli bulunan, ötekinden hınç alma duygusu sebebiyle ötekine kötülük yapmayı benimser. Kendisini bu şekilde var ettiğinden bu duygunun benimsenmesi doğasında bu kötülüğü köklendirmesini sağlar. Nietzsche’nin tartıştığı köle-efendi ilişkisinde her iki tarafın kendini var etmek için bu hınca ihtiyaç duyması da kötülük eyleminin gerçekleşirken filizleneceği kaynakların neler olabileceği konusunda yol gösterici olur. Kölenin ya da efendinin öteki üzerinden hissettiği hınç kendisini, onu yok etme ve ona acı çektirme, nihayetinde varoluşunda egemen ve tek olma konusunda teşvik edecektir. Bu eylemlerde ahlâk kuralları tamamen ikinci planda kalmakta ve alınacak haz öncelenmektedir. Haz almak niyetiyle yapılan kötülüğe Freud da Nietzsche’nin yaklaşımıyla hem benzeşen hem de ondan farklılaşan bir yorum getirir.

Freud insan kötülüğünün bilinçle bilinçdışı arasında, sınırdaki [*trieb*] gerçekleştiğini düşünür. Bahsedilen bu sınırdaki kontrol edilemez tesadüfler karşısında belli bir gerçeklik ve kötülüğün varlığı ve bu varlığın yok edilmezliği söz konusudur (2010, s. 181). Freud, Kant’tan farklı olarak bu sınırdaki “doğuştan gelen bir agresifliğin ve yıkıcılığın” yaşadığını savunur ve aksini söyleyen tüm dinî ve teolojik çabaları reddeder. Bunu reddederken aynı zamanda insanın kötülük yapmamak için ahlâk denenen kuralların farkında olması ve bunun için de tabu vicdanı denenen iç güdüden feragat yetisinin oluşması gerektiğini öne sürer. Freud’un bu yorumu Kant’ın kötülük eğiliminin “doğuştan gelen bir şey olmadığı” konusundaki fikriyle çelişiyor gibi gözükse de iç güdüden feragat olarak adlandırılan “vicdan” ve “ahlâk”

oluşumu bilinçle yaratılır ve agresiflikle yıkıcılığın reddi ya da kabulüyle şekillenir. İyi ve kötüyü seçip ifa etmek, bu ret ve kabul sonucunda gerçekleşeceğinden seçimdeki benimseme hâlinin bilinçli oluşu kötülüğün doğuştan gelmediği konusunda Freud'u Kant'la bağdaştırır. İkisinde de haz almak eylemdeki ilk amaçtır ve bilinçlidir. Haz almanın altında hangi nedenler olduğu konusundaysa yirminci yüzyılın ortalarından sonra özellikle Auschwitz vahşetinin yaşanmasıyla Hannah Arendt (2017) ve Maria Pia Lara (2001), yapılan kötülöklere akla yatan açıklamalar bulmaya çalışır. Radikal anlamda kötülüğün ne olduğu konusunda bir çerçeve oluşturmak için daha anlaşılabilir sınırlar çizerler.

Arendt ve Lara faillerin, eylemlerinin ve tarihte gerçekleşmiş kötölüklerin nasıl oldukları ve gerçekleşdikleri üzerinde durmayı, bu konudaki tartışmalarda düşünmek için somut bir yol olarak sunarlar. Arendt Yahudi katliamının ardından yargılanan insanların ifadelerinde kötülüğün nedenlerini ve nasıl bir eylem olduğunu ortaya koyup maddeler halinde sunarken (Coşkun, 2017, s. 180-213) Lara daha çok kötölük eyleminin Tanrı'yla bağdaştırılmasının artık modern insanı tatmin etmemesi ve teodisenin yetersizliği üzerinden kötölük tanımlamaları yapar (2001, s. 27-46). Bu modern tartışmalar sonucunda kötülüğün faili ve kötölük eyleminin özellikleri belirlenir. Arendt'e göre radikal bir kötölük eyleminin ana kaynağı kavranamaz, açıklanamaz ama aynı zamanda -Kant'ın ve Schelling'in yaklaşımlarıyla da bağdaşacak şekilde- apaçık ortadadır ve inkâr edilemez bir gerçeklikle "var" dır. İnkâr edilemez bu apaçık eylem, faili tarafından normal ve sıradan bir şekilde işlenir ve bu sıradanlık şaşırtıcı olsa da eylenebilirliği açısından anlaşılmaz değildir (2017, s. 192). Ortada Nietzsche'nin bahsettiği gibi hınç alma ve tatmin olma gibi nedenlerin dışında çok güçlü, somut nedenler mevcut değildir. Onun yerine failin tamamen kayıtsızlığı ve ötekinin hissedeceklerine karşı sonsuz bir düşüncesizliği,

empati yoksunluğu mevcuttur (2017, s. 203). Failin ötekini umursamaması onun varlığını ve önemini saymayarak gereksiz kıldığını gösterir. Lara'ya göre kötülük eylemlerine “kötülük” denebilmesi için fail kurbanı gereksiz sayarken kurbanın yani ötekinin, karşıdakinin aynı zamanda “haksız” yere “fiziksel” olarak zarar görmesi ve bu zarardan tamamen failin sorumlusu olması gerekir (2001, s. 27). Fiziksel zararla kastedilen fail-kurban arasında fail tarafından üretilen ve kurban tarafından maruz kalınan bir şiddet eyleminin varlığıdır.

1.2 Kötülük ve çocuk

Radikal kötülük kavramıyla ortaya konan tanımlar, gerçekleşen kötülük eylemlerindeki faillerin ve kurbanların üzerine yapılan tartışmalar yirminci yüzyıl boyunca büyük oranda sosyal bilimciler tarafından sürdürülür. Yirminci yüzyılın sonlarında Terry Eagleton (2011) *Kötülük Üzerine Bir Deneme* adlı eserinde kötülük anlatılarındaki “radikal kötü karakterler” üzerine bir inceleme yapmıştır. Eagleton eserine on yaşındaki iki çocuğun bir bebeği öldürdüğü haberini örnek verip çocukların kötülüğün faili olabilme potansiyellerini tartışarak başlar. Eagleton'ın hareket noktası nereden bakılırsa bakılsın son derece kışkırtıcıdır çünkü pekâlâ ve yaygın biçimde masumiyet ve saflıkla birlikte anılabilecek çocukları radikal bir kötülükle ilişkilendiriyordur. Buradan yola çıkarak çocuklara dünya edebiyatlarındaki birçok eserde kötülüğün faili olarak rastlandığı üzerinde durur ve fail olarak çocuğun özelliklerini vurgular. Çocukların bu özellikleri üzerinde duran yazar onların yetişkinlerden çok farklı öznel olarak herkes tarafından kabul edilen bir tekinsizlikleri olduğunu söyler. Eagleton'a göre çocuklar yarı-ehil [*semi-socialized*] (2011, s. 7) varlıklardır ve yetişkinlerden uzakta kendi dünyalarında nice kötülüğün planlarını yapıyor olabilirler (2011, s. 8). Çocuklar hakkında kışkırtıcı bir

bakış açısı üreten yazar sonrasında o güne kadar yapılan kötülük tartışmalarını da esas alarak örnek verdiği anlatılar üzerinden faillerin kişilik özelliklerini ve yaptıkları kötülüklerin detaylarını inceler.

Eagleton eserinde kötülüğün faillerinden ve kötülük eylemlerinden bahsederken bu eylem sürecindeki her ayrıntının, faille kurban arasındaki ilişkinin ve özellikle failin duygusal ve zihinsel hâlinin üzerinde özenle durur. Önce kötülüğün anlaşılmazlığı üzerinde duran Eagleton bu anlaşmazlığı güçlü bir sebep yokken vahşice eylemlerin işlenmesinin altının doldurulamaz oluşuyla yorumlar. Failin katışıksız bağımsızlığı üzerinde durarak bunun, onun en büyük rüyası olduğundan bahseder. Bu düşünce Kant'ın hiçbir baskı altında olmayan özgür istenc kavramıyla uyumaktadır. “Katışıksız” bağımsızlık esasında benimsenen kötü eylemin yüreğin içinden benimsenmesiyle yorumlanabilir. Burada kötülük, hiçbir yere bağlı olmadan doğan bir habislik olarak düşünülür. Habislik yapmayı tercih eden fail aslında kendi için bir anlam yaratmanın peşindedir. Anlamın büyüklüğü küçüklüğü ya da neye bağlı olarak yaratıldığı önemli değildir. Sadece bir yerden çıkarılması, failine haz vermesi ve ona kendi varoluşunu hissettirmesi yeterlidir (2011, s. 17).

İstencinde haz almayı benimseyen failin bilinç merkezi sonsuza değin tetiktedir (2011, s. 25). Bilinç merkezinin sonsuza değin tetikte olması özgür istencin merhametsizce kötülük yapmayı seçtiğinde buna hemen uyum sağlamasını, haz almak için bu kötülüğün yapılmasını sürekli bekliyor olmasını ifade eder. Burada bilinç merkezinin bunun için neden sürekli tetikte olduğu kötülüğün neden seçildiği sorusundaki çıkmazda sonlanır. Failin canavarımsı egosu başka bir yolla değil bu yolla tatmin olur. Önemli olan tek şey “kaba” istemidir [*imperious will*] (2011, s. 26). Buradaki “kaba” sıfatından kasıt çok değerli ya da güçlü olmayan, sadece istenen bir şeyin “zorbalıkla” gerçekleştirilmesidir. Fail bu eylemi gerçekleştirdiğinde kendisi

için anlamlı bir amacı yerine getirmez ya da altını nedenlerle doldurduğu bir sonuca ulaşmaz. Yalnızca sıradan, öylesine, haz alacağı bir eylemi buyurgan bir şekilde yerine getirir. Bu istemin özünü failin, kurbanı üzerinde tahakküm kurma isteği ve bunu yaparken büründüğü emredici hâl oluşturur.

Eagleton’a göre insan, sonlu her şeyin iradenin ve arzusun sonsuzluğu karşısında yok edilmesi gerektiğini düşünür (2011, s. 46). Aynı zamanda kendi de sonlu olan insan, kurbanına kötülük edip onu yok ederek kendi mahvını da birinci sınıf bir estetik tecrübeyle yaşamış olur (2011, s. 57). Kendi sonluluğunu bitirmek, ölmektir. Ölmek üzerindeki merakını ötekinin varlığının da sonlanacağını bildiğinden onun üzerinde gerçekleştirir. Sonsuzluğun karşısında sonlu şeylerin yıkımını izlemek faili heyecanlandırır çünkü “yıkamak” insanın kendisinden daha güçlü olan Tanrı’nın yaratma gücünü pasifleştirebilecek tek eylemdir ve en az yaratmak kadar heyecan vericidir. Bilmediği alana böylece hükmetmeyi başarabilen ve merakını gidermeye başlayan fail bundan haz alırken acıyı ötekine tecrübe ettirir. Kötülüğün ortaya çıkışı, failin arzuladığı şiddetin öteki üzerinden ortaya konarak deneyimlenmesinden kaynaklanır. Kendi değerli olan fail, gereksiz saydığını merakı için kullanır ve yok eder. Yıkımı izler ve bu yıkımın daha zevkli hâle gelmesi için de kurbanına eziyet eder. Fail kurbanına eziyet ederken küçümseme duygusunu da tadar. Bu duygu ona kendini biricik ve her şeye hâkim hissettireceğinden kötülük anında egemenliğin verdiği sanıyla kendinden geçer ve gerçeklikten kopar (2011, s. 50). Ne’den kaynaklandığı belli olmayan, odaksız, “salaş” [*down-at-heel*] (2011, s. 55) bir kahramanlık hisseder. Bu salaşlık ötekiler gibi sıradan olmaksızın “kötülük yapan sefil bir fail” olarak anlam kazanmayı ifade eder.

Ötekini kurban belleyerek kendine bu şekilde anlam kazandıran failin içinde Arendt’ in bahsettiği empati yoksunluğunun ötesinde ruhsal bir boşluk vardır (2011,

s. 51). Bu ruhsal boşluk kendisine eşlik eden korkunç bir cahillikle sınırını aşar. “Çocuk” failin cahilliğiyle bu boşluğun derinleşmesi düşüncesizliğin fail tarafından had safhada deneyimlenmesine neden olur. Böylelikle asla duygusal karmaşaya kapılmayan fail, yaptığı eylemden aldığı hazzı tüyler ürpertici bir rasyonellikle normal bulur. Kendince nedenleriyle (haz almak) her şeyi kendi aklında bir yere oturtması yeterli olur ve ötekinin duyguları gibi akli da geçersiz sayılır (2011, s. 51).

Terry Eagleton çocuk failler ve kötülük hakkında ortadaki eylemin özünü anlamlandırabilmek için eylemleri gerçekleştiren faillerin içinde bulunduğu hâl ve sergiledikleri hareketleri yorumlarken Georges Bataille (2004), kötülüğün tutkuyu ve ölümcül coşkuyu sergilemenin en iyi yolu olduğunu ve öldürme eyleminin saf kötülük sayılabilmesi için yararının ötesinde faile haz vermesi gerektiğini belirtir (2004, s. 16). Bataille’a göre çocuk yabani ve saf egemenlik talebi olan bir varlıktır. Toplumun ona atadığı rol ile değil tamamen kendi olarak yaşamayı tercih eder (2004, s. 16). Toplum çocuğun bu egemen yabaniliği ve özgürlüğü karşısına akli koyar ve çocuğun evrenini onun oyunu olarak kabul ederek akılla bu oyunun süresini katlanabilir ölçülerde tutmaya çalışır. Kendini bununla yükümlü sayarak kendi işlevine göre uygun biçimde konumlanır. Böylelikle çocuğu saf egemenlik talebinden vazgeçirip yetişkinlerin kurulu düzenindeki kurallara rıza göstermeye zorlar (2004, s. 16). Çocuk ise yetişkinlerin bu dünyasına başkaldırır çünkü henüz kuralları öğrenmemiş ve istencini toplum kurallarıyla yönlendirme alışkanlığı kazanamamış çocuğa sınırlar içinde kalmak zor gelir. Bu, tercih edilecek bir şey değildir çünkü özgürlüğünün bilmediği şeylerle kısıtlandığı bir alanda yaşamayı istemez ve baskılanamayan, “baskılanmayı bilmeyen” varoluşuyla ahlâk kurallarını öğrenmeyi reddeder. Kuralları reddederken kendi dünyasını kurar ve bu dünyanın içinde bulunduğu aile, toplum gibi sosyal alanlarda devamını sağlayabilmek için

“oyun”u üretir. Oyun, çocuğun ket vurulamayan istencinin kötüyü benimseyip özgürce icra edebilmesi için üretilmiş egemenlik alanlarıdır. Toplum da kendi düzeninin devamı için çocukla yapılan anlaşmada buna göz yumar. Çocuğun kötülük yapmak için kullandığı “oyun” üretme kaçamağına alt başlık açarak bakmak tezde incelenecek öykülerdeki “oyun bağlamlarını” yorumlayabilmek adına faydalı olacaktır.

1.3 Çocuğun kötülüğü icra etme alanı: Oyun

Oyunun çocuğun kötülüğü icra ettiği bir performans alanı olarak kabul edilmesini daha iyi açıklayabilmek için Erving Goffman’ın (1959) insanın her anında belirli bir rol içinde olduğu ve o rolü icra ettiği görüşünü ve ürettiği performans teorisini temel almak faydalı olacaktır (1959, s. 28-82). Büründüğü rol insanın kişisel amaçlarına ve tatminlere hizmet eder. Bulunduğu ortamda bürünmek istediği kişilik gerçekte bir roldür, o yüzden kişiliğin değişmezliği, rollerin değişmezliği mümkün olmadığından mümkün değildir. Çocuk denilen varlık da dünyaya geldiğinde bu rolleri öğrenmeye başlar. Büyüdükçe toplum kurallarına ve onun atadığı rollere tabii olmaya başlayan çocuk bu roller arasında özgür istencinin kısıtlanmasını engelleyecek bir rol yaratma ihtiyacı duyar. Çünkü özgür istenç saf bir egemenlik talebinde bulunarak kötülüğü eylemenin, fail konumunda kendini gerçekleştirmenin yolunu arar. İnsan bu arayışı ebeveynlerine yapışık olarak yaşamanın verdiği kısıtlanmışlıktan rahatsız olmaya başladığından itibaren sürdürür. Sonlu her şey onun sonsuzluk arzusu önünde engel oluşturur: insanlar, nesneler, vs... Oidipus kompleksi olarak literatüre geçen verici bir anneyi elinden alan babaya karşı gösterilen “onu yok etme” arzusu da egemenliğini kısıtlayan her şeyden rahatsız olma durumunu açıklayan olgulardan birisidir. Bu rahatsızlıktan ötürü ona oynanan rollere karşılık kendisi de bir rol gösterme

yeteneğine sahip olan çocuk bir çıkış yolu arar ve oyunu keşfeder. İnsanlığın kurduğu düzen oyunu içerisinde kendisi kendi egemen oyununu kurarak büründüğü rolle varoluşunu tatmin eder. Çocukların oyun oynaması ve oynadıkları oyunların toplum tarafından normal kabul edilmesi esasında çocuklara her şeyi kapsayan düzen oyununu bozmamaları için verilen bir sus payıdır.

Kendilerine verilen bu sus payını çocuklar ellerinden geldiğince haz alacak şekilde kullanırlar. Çocuk, oyun yoluyla kendisi gibi egemenlik talebi olan öteki'ye kötülük etmeyi, yeri geldiğinde onunla anlaşmayı öğrenir ve kurduğu oyunları çeşitlendirerek aynı zamanda rolünü değiştirme imkânı bulur (Bateson, 2014, s. 55). Bu imkân ona baskılandığı düzen oyununda kısıtlanan egemenliğini dışa vurmanın çeşitli, keyif verici alanlarını yaratır. Kötülüğü de bu çeşitli alanlarda kullanır. Kötülüğün faili olmak, egemen olduğu dünyada haz almak ve hükmetmekten tatmin olmak için büründüğü rollerden biridir. Bir hayvana eziyet etmek, canlıyı her türlü işkenceye maruz bırakmak onun için yeni bir oyun alanı keşfinden ibarettir. Egemenliğini tatmin etmek için hayvanla, güçsüz olanla oynar. Normları yıkar ve kendi yıkıcı kurallarını koyarak ötekiyi mahvetme konusunda bir beceri kazanır (2014, s. 158). Daha fazlasını becerebileceğini keşfettiğinde ise kendi türünden olan ötekine de işkence etmekten geri kalmaz. Onu savunmasız hâlinde yakalar. Bu yakalama ve kötülük etme eylemlerinin her biri bürünmek istediği rol için ürettiği oyunlardır. Diğer rollerden tatmin olana ya da diğer rollerin gerekliliğine inanana kadar kendi oyununda “kötülüğün faili” rolünü oynayarak kötülüğü icra etmesi ve kendini gerçekleştirmesi gerekir.

Toplumsal “sözsüz” sözleşmede “aile” de çocukların kimliklerinin kayıt altına alınmasından ziyade düzen bozucu tabiatlarının ehlileştirilmesini, kötülük oyunlarının kontrol altına alınabilmesini sağlamak amacıyla üretilmiş bir kurumdur.

Çocukların tamamen baskı altına alınmayışı ve oyunlarını bu şekilde sürdürmelerine göz yumuş diğer canlılarda olduğu gibi oyun oynamanın hayatta kalmayı ve üreme olasılığını artırmasıyla ilişkilidir (Bateson, 2014, s. 155). Yani çocuklara toplumun kurallar sistemi içerisinde kendi kurallarını koyup kurulları yıktıkları bir alan tanınmalıdır. Böylelikle “oyunla” düzenin sürdürülmesi ve bozulmaması için insanın içindeki özgür istencini hem yaşatması hem de zapt etmesi sağlanmış olur. Bu yolla içindeki vahşiliği dilediği gibi yaşayan çocuk sonrasında toplum ve ahlak kurallarının onu sınırladığı alana girmeye daha kolay ikna olacak, terbiye edilmeye başlanacaktır. Fakat bu süreçte düzene girmeyi yine de reddedebileceği son ana kadar reddeder ve kendi dünyasında sahip olduğu buyurganlığı sürdürür. Diğer insanlar tarafından kontrol edilemeyen bu buyurganlık tahmin edilemeyecek kertilere ulaşır. Tezin bir sonraki bölümünde ele alınacak öyküler incelenirken kendini zapt etme sorumluluğunu henüz öğrenmemiş ya da öğrenmeyi kendisi için faydalı bulmamış çocuk faillerin kendi dünyalarında “oyun”u yaratarak bu son kerte de büründükleri kötücüllük detaylı bir şekilde tartışılacaktır. Bu öykülerde çocukların ahlâk kurallarına uymayan eylemleri işleme sebeplerinin kurmacaya nasıl ve niye yerleştirildiği üzerinde durulacak, ayrıldıkları ve benzeştikleri taraflar üzerinden kötülük temsilleri ortaya konacaktır. Ancak öykülerin irdeleneceği bu bölüme geçmeden önce çocuğun diğer dünya edebiyatlarıyla karşılaştırılarak Türk edebiyatında tarihsel olarak nasıl konumlandırıldığına dair bir bakış açısı edinmek gereklidir. Bu bakış açısını edinmek öykülere bakmadan önce karşılaşılabilecek kötülük temsillerinin ne derecede kötü olabileceği konusunda fikir edinilmesini sağlayacaktır.

1.4 Türk edebiyatında kötülük ve çocuk

Çocuk faillerin Cumhuriyet dönemi Türk öykücülüğündeki yerine kötülük bağlamında bakmadan önce tarihsel olarak çocuğun ve çocukluğun algılanışını göz önünde bulundurmak, seçilen öykülerdeki kötülük temasını ve çocuk failleri irdelerken bağlamdan uzak bir okuma yapmayı engelleyecektir. Yazılı kültürde çocuğun özne olarak kabul edilişi moderniteyle birlikte gündeme gelmeye başlamıştır. Moderniteden önce çocuklar “minyatür yetişkinler” (Özta, 2012, s. 25) olarak kabul edilmektedir. Yetişkin olmayan çocuk toplum için bir faydası olmadığından “büyüyüp çalışana kadar” zaman zaman yük olarak görülmüştür. (Akin, 2010, s. 31) 14. yy.’da çocuklar hakkında yaygın olan bu görüşü Fransız şair Eustache Deschamp (1346-1407) şöyle ifade eder:

Çocuğu olmayanlar şanslıdır, çünkü çocuk demek sadece zırlı ve pis koku, aynı zamanda çaba ve endişe demektir; giydirilmeleri ve beslenmeleri gerekir. Daima düşecekleri veya bir yerlerini yaralayacakları endişesiyle yaşanılır. Ya hasta olur ölürler ya da büyür, suç işler, ceza evine girerler. [...] Dünyada hilkat garibes bir çocuğa sahip olmaktan daha kötü bir kader olamaz. (s. 41)

Çocuklar yetişkin olduklarında topluma fayda sağlamaları için büyütülen, bakılan varlıklardır. Düzenin parçası olmak ve onu sürdürmek işlevleri vardır. Bu işlevini kazanmaya başladığı andan itibaren anlam kazanan çocuklara bakış açısı sabittir ve kurmacada on dokuzuncu yüzyılın başlarına kadar çocuklara özne olarak yer verilmemiştir. Ya bir figüran olarak ya da betimlemelerde bağlamı dolduran bir öge olarak kullanılmışlardır. Avrupa’da çocuğa bakış açısı böyleyken aynı dönemlerde Osmanlı toplumunda da durum görünen o ki Tanzimat dönemine kadar çok farklı değildir. Müslüman toplumlarda çocuk Hristiyanlıktaki inanışta olduğu gibi günahkâr doğmaz ama yine de modernleşmeye kadar yüceltildiği ya da yetişkinden farklı bir varlık olduğunun kabul edildiği de görülmez. Bu iki dine mensup topluluklardaki çocuğa bakış açısının şekillenmesi modernleşme sonrasında başlar.

Hristiyan topluluklarda çocuklar özne olarak kabul edildiklerinde de toplum bilincinde, içlerinde vahşilik taşıyan, kötülük eyleyebilen varlıklar olarak kabul edilir ve bu durum kurmacaya da yansır. Müslümanlığın görüşü olarak yaygın olmadığı Dünya edebiyatlarında kötülük faillerinin çocuk olduğu birçok eser yazılır. “Kötülük edebiyatı” alt başlığı altında kurmacanın tamamının kötü çocuk özne, özneler etrafında şekillendiği eserler verilmiştir ama Müslüman topluluklarda çocuklar özne olarak kabul edilseler de bu öznellikleri dönemin ideolojisine hizmet edecek şekilde kullanılmıştır.

Türk edebiyatında çocukların bir özne olarak kurmacaya girişleri Osmanlı modernleşmesiyle yakından ilintilidir. Tanzimat döneminde Namık Kemal, Ahmet Mithat, Şemsettin Sami, Recaizâde Mahmut Ekrem, Samipaşazade Sezai gibi dönemin önde gelen yazarları toplumu eğitmeyi esas alan ideolojik anlayışlarına göre hem eserlerinde çocuklara farklı yönleriyle yer vermiş hem de çocuğun nasıl eğitilmesi gerektiği üzerine yöntemler geliştirmişlerdir.¹ Bununla birlikte sözlü kültürden kaynağını alan Halk edebiyatında çocuğun yetişkin olana kadar geçirdiği süreçte sünnet gibi çocuğun topluma kabulünü sağlayan törenlerin anlatılışı, on dokuzuncu yüzyıla başlayan modernleşme sürecinde özne olarak benimsenmelerine zemin hazırlamıştır.² Yine, çocukların örneğin surnâme türünde olduğu gibi sünnet törenleri vasıtasıyla konu edildiği görülmekte, nasihatname ve mesnevilerde de eğitimleri hususunda bilgiler verildiğine rastlanmaktadır.³ Tanzimat’tan yirminci yüzyıla bir geçiş dönemi olan Servet-i Fünûn döneminde ise Halit Ziya ve Mehmet

¹ Tanzimat’ta çocuk ve çocuk eğitimi üzerine Ceylan Aydın’ın “Tanzimat’tan II. Meşrutiyet Dönemine Türk Roman ve Hikâyesinde Çocuk ve Çocuk Eğitimi” (2022); Hüseyin Ayaz’ın “Tanzimat Yazarlarının Çocuk Yetiştirme Anlayışı” (2020) adlı doktora tezleri mevcuttur.

² Halk edebiyatında çocukların yetişkinliğe kadar geçirdiği dönemlerinin kutlandığı törenleri konu alan Yunus Atalay’ın “Türk Halk Hikâyelerinde Çocuk” (2022) adlı yüksek lisans tezi; Pelin Özkan’ın “Anadolu Türk Masallarında Çocuk Algısı” (2022) adlı nitelikli bir doktora tezi mevcuttur.

³ Bu konuyla ilgili olarak Fatmanur Kalan’ın Nasihâtnamelerde Çocuk (Osmanlı Dönemi) (2017) adlı yüksek lisans tezi mevcuttur.

Rauf başta olmak üzere dönemin yazarları eserlerinde aile kavramı içerisinde öznelliği sorunsallaştırılan kadın ve çocuğun bireysellikleri üzerinde durmaya, çocuğu daha çok ailenin bir ferdi olarak psikolojik açıdan ele almaya başlarlar.⁴ Böylelikle ebeveyn-çocuk ilişkisiyle çocuklar anlatıların yan ve bilhassa ana kişileri olarak kurmacaya dâhil edilmeye başlanır. Özellikle kurmacada psikolojik gerçekliği önemseyen Servet-i Fünûn döneminde psikolojik derinlikleriyle uyumlu biçimde temsil edilmeye başlanan çocuklar dikkat çekicidir. Türk edebiyatında dönemindeki akımlardan bağımsız bir şekilde güçlü eserler veren bilhassa Nahit Sırrı Örek ve Özcan Ergüder gibi çocuk psikolojisini derinlemesine ve başarılı bir şekilde işleyen yazarların metinlerinde çocuğa incelikli bir şekilde yer verişlerinin Servet-i Fünûn'daki bu deneyimle öncelendiğini söylemek mümkündür. Servet-i Fünûn sonrasında yirminci yüzyılın başlarında verilen eserlerin büyük bir kısmında çocuklar döneme hâkim olan milliyetçilik görüşüne hizmet edecek şekilde temsil bulmaya başlanmıştır. Bu yüzden çoğunlukla masum ve parlak bir gelecek vaat eden varlıklar olarak kurmacaya dâhil edilmiş ve tıpkı Tanzimat döneminin başındaki gibi eğitimleri üzerinde durulmuştur. Bu açıdan Reşat Nuri Güntekin, Halide Edip gibi dönem yazarlarının eserlerinde çocuğa bakışı, çocuk algısını, çocuğun toplumdaki yerini ve çocuk eğitimini ele alan oldukça fazla çalışma yapılmıştır. Milli edebiyat dönemi takip eden toplumcu gerçekçi anlayışta ise bilhassa Orhan Kemal'in metinleriyle çocukların "çocuk işçiler" olarak işlendiği yepyeni bir kurmaca yazını doğmuş ve çocukların kurmacada "suç ve ceza" kavramıyla beraber düşünüldüğü yeni bir bağlam doğmuştur. Bununla beraber Tanzimat'tan itibaren eğitilmesi ve eğitilerek topluma sağlıklı bir yetişkin olarak dâhil edilmesi düşüncesiyle ağırlıklı

⁴ Bu konuyla ilgili olarak Beyhan Kanter'in "Servet-i Fünûn Edebiyatı Romanlarında Aile, Kadın ve Çocuk" (2009) adlı doktora tezi; Aslı Sertaslan'ın "Halid Ziya Uşaklıgil'in Hikâye ve Romanlarında Çocuk" (2014) adlı yüksek lisans tezi; Barkın Burak Bingöl'ün "Mehmet Rauf'un Romanlarında Sıra Dışı İnsan" (2023) adlı doktora tezi mevcuttur.

olarak öykü ve roman türünde ele alınan çocuk şiir ve anı türünde de çocukluk düşüncesi ve çağrışım dünyasıyla her dönemde dönülmesi arzulanan bir çağ olarak sıklıkla tekrar eder.

Genel itibariyle Türk edebiyatında her dönemde çocuk hakkındaki anlatıların ve çalışmaların onların eğitimleri ve psikolojileri üzerine olduğu bir gerçektir. Bu bakımdan çocuk kavramının geleceğin mirasçıları, yetişkinleri ve buna hizmet etmesi amacıyla işlenmesi görüşü her dönemde yaygındır. Buna rağmen çocukların Eagleton'ın değindiği yarı-vahşi, ehil olmayan hâllerini özellikle yirminci yüzyıl sonrasındaki dönemde fark eden ve anlatmayı dert edinen yazarlar vardır. Ancak bu yazarlardan kimisi çocuğun bu yaratılışını milliyetçilik duygusunu vurgulamak için dönüştürerek kullanırken kimisi bu şekilde kullanmasa da 1960'lara kadarki dönemde, kurmacanın ana teması olarak işlemez. Anlatının içinde bir temsil olarak vermeyi tercih eder. Anlatının başından sonuna işlenmiş bir radikal kötülük örneğine çok rastlanılmaz fakat yine de buna çok yaklaşan, kötülüğün her çeşidine değinen öyküler göz ardı edilemeyecek kadar fazladır. Bununla beraber anlatılarda nasıl konumlandırıldığı irdelenecek kötülük temsillerinin radikal örnekleriyle belirli yazarların eserleri dışında pek fazla karşılaşıldığı söylenemez. Yine de çocuklar tarafından yapılan yaramazlıkların ve kötücül davranışların da kötü ve trajik sonuçlara neden olması çocuğun doğasındaki saf kötülüğün kurmacada izini sürmek ve anlatıdaki işlevini gösterebilmek için yeterli olacaktır.

Söylenenlerden hareketle kötü, kötücül çocuk failer dışında çocukların yaramazlıklarının had safhaya ulaştığı öyküler de vardır ama bu öykülerdeki çocuklar önceki bölümlerde tartışılan kötülük eylemleri ve kötülük faillerinin özelliklerini tam anlamıyla taşımadıklarından teze dahil edilmemişlerdir. Halk dilinde yaramazlık ve kötülük eylemleri tıpkı “kötü” ifadesinin birçok şey için

kullanılması gibi birbirinin yerine kullanılsa da aynı eylemler değildir. Yaramazlık, failin karşısındakiyle uğraştığı ama karşısındakine şiddet uygulamadığı bir eylemdir. Kötülükle arasındaki en açık fark budur. Bu açıdan bakılacak öykülerde çocuklar kötülüğün ya da kötü olmaya yaklaşan “kötücül” eylemlerin failleridir.

BÖLÜM 2

ÖYKÜLER

2.1 Hayvana kötülük eden çocuklar

2.1.1 Hüseyin Rahmi, Orhan Kemal ve Pınar Kür’de kötülükle eğlenen çocuklar

Kurmacada çocukların kötülüklerinin hedefi olarak hayvanları seçişlerine Hüseyin

Rahmi’nin 1933’te yayımlanan “Nasıl Öldürdüler?” öyküsünü kerteriz olarak

başlamanın uygun olacağını düşünüyorum (Gürpınar, 2022, s.1099). Türk

edebiyatında öykü türünün gelişimi düşünüldüğünde yazarın on dokuzuncu ve

yirminci yüzyıllar arasındaki geçiş döneminde eser vermeye başlaması konumuz

açısından önem arz ediyor. Yazarın öykülerinde kötülüğü işlerken anlatı unsurları

bakımından ne tür yenilikler getirdiği ya da neyi sürdürdüğünü kavrayabilmek için

yazarın edebiyat tarihinde yer aldığı bu bağlama dönüp bakmak faydalı olur. Bu

minvalde geleneksel söylemdeki meddah anlatımını kendisinden önce popüler bir

yazar olan Ahmet Mithat’a benzer şekilde, eserlerinde yöntem olarak kullanan

Gürpınar, kötülüğe yer verdiği bu öyküsünde belirli bir vakaya odaklanıp anlatıyı

onun etrafında geliştirmektense bir meddah gibi olay etrafında anlatıyı yaymayı ve

konudan konuya atlamayı tercih eder (Lekesiz, 1997). “Nasıl Öldürdüler?”

çocukların kötülüğün öznelere olabileceğini insanlığın bir problemi olarak işler

ve kötülük problemini olay ve kişilerin dışına taşıyarak anlatı esnasında teolojik

sorgulamalar yapmaya başlar. Bu öykü Türk öykücülüğünde çocuğun hayvanı hedef

olarak kötülük yaptığı ilk metin değildir fakat çocuğun bir özne olarak farkındalığını

ve bu farkındalığın hangi aşamalardan geçtiğini önceki ve sonraki öykülerle

karşılaştırmalı görmekte sağladığı imkânla meseleye girmek için doğru bir metindir.

Bununla beraber metin Gürpınar’ın kötülük gibi felsefî bir tartışmayı toplumsal bir

eleştiri olarak işlediği, mesaj verme derdi taşıyan bir metindir. Hem okuyucunun

zihninde kötülüğün hatlarını oluşturma hem de anlatılma şekli ile ayrıksı bir yerde duruyor, böylece kötülüğün kurgudaki işlevinin saptanması ve neye hizmet ettiğinin tespit edilmesi açısından önemli imkanlar sağlıyor.

Öykünün merkezinde bir öldürme eylemi vardır. Bu öldürme eylemi daha başlıktaki “nasıl?” sorusuyla okuyucuya, henüz öyküye başlamadan merak ve hayrete düşürecek bir öldürme eylemi olduğu hissi verir. Öykünün ilk iki cümlesi bu yıkıcı eylemin altını çizirken fail ve kurbanı da gösterir: “Öldürenler çocuk, ölen zavallı bir eşek.” (s. 1099). Ardından anlatıcı “Fakat zalimlerin hemen gayrimesul bir yaşta olmalarına ve mazlumun hayvan bulunmasına rağmen vaka pek acıklı.” der. Anlatıcı meddah tavrıyla anlatıyı bölerek yorum yapmaya başlar, çocukları “sorumsuz yaşta” görür ve kurban bir insan değil de hayvan olduğundan yapılan kötülüğün okuyucu tarafından pek de vahim bir olay gibi değerlendirilmeyeceğini düşünür. Yine de bu bir cinayettir ve her cinayet gibi acıklıdır. Anlatıcının daha ilk cümlelerinden bu acıklı cinayeti işleyen çocukları henüz eylemlerinin sorumluluğunu yüklenecek özneler olarak görmediği aşikârdır; anlatıcı “çocuktur, yapar” düşüncesindedir. Bir taraftan kötülük edenlerin çocuk oluşunun vurgulanışı, cinayet için “kabul edilebilir” algısı yaratırken bir taraftan anlatı boyunca çocuklar tarafından gerçekleştirilen öldürme, eziyet etme eylemlerinin vahşi yönüne dikkat çeker. Bu esnada birinci ağızdan sorguyu sürdüren anlatıcı, insanlığın içinde nasıl kötülük barındırdığı yönünde genel yargılarda bulunur (s. 1099).

Başlıkta öldürme eylemini öne çıkararak hikâyenin sonundan başlayan bir olay örgüsüne sahip öyküde metnin ilk cümlesiyle olayın başına dönülür. Evinin önündeki çayırılıkta, boş arazide olan biteni pencereden izleyen anlatıcı bu tanıklıktan önce çocuklardan, yaşadığı yer olan Heybeliada’daki eşeklerden ve eşeklerin durumundan bahseder. Bu sırada olay ve kişilerin dışına çıkan anlatıcı eşeklerin

kendi aralarında kurduğu iletişimi detaylı bir şekilde anlatmaya girişir. Buradaki amacı her ne kadar sonradan daha detaylı değinilecek olan eşeğe bir kişilik atfetmek olsa da anlatıcı bu kısmı gereğinden fazla uzatır. Kendisini sınırlayacak anlatı unsurlarından sürekli kaçınır ve odaktan uzaklaşmaya başlar. Bu esnada anlatıcıyı tekrar odağa döndüren çayırılıkta oynayan çocuklardan söz açması ve hem çayırılığı hem de çocukları son derece canlı bir şekilde tasvir etmeye başlamasıdır. Bu tasvirler biraz sonra kötülük yapacak çocukların davranışlarının okuyucu tarafından iyice anlaşılmasını sağlar. Çayırılığı betimlemeye başlayan anlatıcı zaman zaman “küçük kabadayların” (s. 1099) burada güreştiğini söyler. Çayır, çocuğun toplumun yasakladığı isteklerini gerçekleştirmesine ortam hazırlayan oyun alanıdır. Çocuk, kimsenin olmadığı, hâkimi olduğu bu alanda isteklerini dilediği gibi gerçekleştirir. Anlatıcı çocuğu “kabadayı” olarak görerek yetişkinler için kullanılan bir sıfatla nitelendirir. Anlatıcının çocuğun davranışlarını tanımlarken bu sıfatı seçmesi onu yetişkinin küçük bir minyatürü olarak gördüğünü, bu sıfatı kullanmadan çocuğu özne olarak kabul etmediğini gösterir. Yani çocuğun kötülük yapması ancak ona yetişkine dair bir özellik yüklendiğinde mümkün olur. “Kabadayı” sıfatı yetişkin için kullanıldığında sadece bir tavır değişikliğine işaret ederken çocuk için kullanıldığında çocuğun tavır değişikliğinden önce yetişkin gibi tahayyül edilmesine neden olur. Çocuk, yetişkin tavrı üzerinden üretilen bir sıfatla nitelendiğinde özneleşir. Anlatıcı, çocuğu bu şekilde çizmesinin ardından eşeklere kişilik atfetme çabasına girişir. Ona göre eşekler adanın her şeyidir, ada onlarsız düşünülemez ve adada birçok işi bu hayvanlar görür (s. 1099). Üstelik bu eşeklerin kendi aralarında da bir iletişim şekilleri vardır; önce çok iyi anlaşır ardından kavga etmeye başlarlar. Anlatıcı eşeklerin bu hâlini diğer eserlerindeki anlatıcıların da takındığı feylesof tavrıyla insanlara benzetir:

Bazen bu başıboşların ikisi, üçü karşı karşıya çıkarlar. Gurbetten gelmiş firkatzedeler gibi burun buruna vererek koklaşırlar, öpüşürler, sevişirler. (...) Çok sürmez birbirlerini ısirmaya, çifte atmaya, homurtuya, anırtıya başlarlar. (...) Sevişirken neden dövüşmeye giriştiklerinin sebebi anlaşılmaz. (...) Bu, hemen insanlara da taalluk eden bir felsefe gibidir. (s. 1100)

Anlatıcının gayesi okuyucunun çocuğun eziyet ettiği kurbanı -bir hayvan olduğundan- değersiz görerek bu vahşeti görmezden gelme ihtimalini ortadan kaldırmaktır. Bu şekilde anlatıcının eşeği kişileştirmesi hayvana yapılan kötülüğün insana yapılan kötülükle eş değer verilmesini sağlar. Eşeğe bir kişilik atfetmenin ardından onların yaptıkları işlerden, katlandıkları çilelerden bahsedilerek onlara bir “işçi” statüsü de verilir. Bu kişileştirme vasıtasıyla kötülük eyleminin etkisi artırılır. Etki sadece bu yolla artırılmaz. Anlatıcı bununla beraber işçi statüsündeki bu emektar eşeklerden bir de vücutça sakat olanlarından bahis açar. Sakat-sağlıklı ayırmadan bahsetmek suretiyle kurban olarak odağa getireceği eşeğin güçsüz vaziyetini daha çarpıcı bir hâle getirir. Böylelikle eşeği öldüren çocuklar üstelik yaşlı, emektar ve sakat bir eşeği öldürerek daha “kötü” varlıklar hâline gelir. Karşılarındaki varlığın güçsüzlüğünün artması öldürme eyleminden alacakları hazzı arttıracak böylece kötülüklerini daha saf hâle getirecektir:

Zavallı, o kadar mecâlsiz ve bitkin ki hemnevi terbiyesizler gibi gıcırtılı nara attığı, teşhir-i silah ettiği vaki değil. Yanından geçen kancıklara iltifat-ı münkatı, dünya gözünde yok. O artık cihan alayışinden yüz çeviren feylesoflar kanaatiyle bir yudum su, bir tutam ot için yaşıyor. (...) Bir noktaya matuf, sabit duran bulanık gözlerinin cevfinde insani mana ile bir tefekkür faaliyeti olamasa da pek hazin, pek derin bir tahammül ve tevekkül meali görürüm. (s. 1103)

Eşek, yaşlı, filozof gibi her şeyden elini ayağını çekmiş, kendi halinde bir eşektir. Buna istinaden bir sonraki kısımda anlatıcı eşeğin hâlini ve tavrını bu kadar ayrıntılı anlattıktan sonra ona bir isim vermek ister ve hayvanın adını “Dertli” koyar (s. 1104). Eşeğe bir ad vererek onun bir kişiliği olduğu fikrini güçlendirir. Anlatıcının deyiimiyle bu hâliyle zaten ömrünün büyük bir kısmında insanlara hizmet etmiş bu

zavallı eşek insanların işkencesinden yine kaçamaz ve çocuklar tarafından işkence görür:

Dertli'nin çıplak sırtına yelesinden kuyruğuna kadar dört çocuk dizilmiş. Hepsinin ellerinde birer değnek, koşturmak için zavallıya vuruyorlar. Bereli vücudunun iki tarafında dört çifte bir kayık gibi sekiz ayak kalkıp kalkıp iniyor.

Dertli ahir, serbest hayatında ihtiyar kanına toplayabildiği son kuvvet ve gayretle bu haylazları çayırın bir başından öbürüne birkaç defa götürüp getirdi. Sonra kesildi. Durdu. Yaramazlar bu dermansız, yaralı eşeğin kemiği çentikli sırtında gezinmekten ne haz duydular? Pek hoşlarına giden bu eğlenceyi tekrar etmek için ellerindeki değneklere sekiz bacaklarını da ilave ile hayvanın kurumuş derisi üzerinde pek seri tempoda trampet çalıyorlardı. (s. 1105)

Hayvanı ele geçiren çocuklar ellerinden geldiği kadar ona eziyet eder, uyguladıkları şiddeti gitgide arttırarak içlerindeki taşkınlığı dışa vururlar. Aynı zamanda, etraflarında başka kimselerin olmamasından da güç alır ve yaptıkları eylemle kendilerinden geçip gerçeklikten uzaklaşmaya başlarlar. Çocukların bu durumu, giriş bölümünde Terry Eagleton'ın kötülük üzerine yaptığı tartışmada failin kendinden nasıl geçtiğine örnek olarak gösterilebilecek bir davranış biçimidir (Eagleton, 2011). Eşeğin iniltileri ya da diğer insanlar tarafından yargılanma düşüncesi, onları durdurabilecek bir sebep değildir. Sadece sapkın istemleriyle hareket eder ve işkence anını “trampet çaldıkları” bir kutlama havasına döndürürler. Amaçları haz almaktır. O sırada öyküde “isyanla başını kaldırarak” kendinden isteneni protesto eden Dertli'nin dermansızlığına çocuklar kayıtsız kalır ve işkence etmeye devam ederler. Sonunda onlara boyun eğen Dertli yere yığılınca bu işkence eylemi bitmez hatta eyleme fail olacak başka çocuklar dâhil olmaya başlar (s. 1106). Faillerin Dertli 'ye uyguladıkları şiddet giderek artar çünkü eşeğin bu hâle gelmesinden sorumlu olmak içlerindeki taşkınlığı ve güçlerinin farkındalığını alevler. Bu durum aldıkları hazzı arttırıp egemenlik duygularını tatmin eder. İlk başta eşeği yürütmek, ona istediklerini yaptırmak amacıyla dürtten çocuklar, eşeğin acı çektiğini ve savunmasızlığını

gördükçe onun bu acınası hâlimden zevk alırlar (Eagleton, 2011). Aldıkları zevk arttıkça hayvana zulmetmek eğlenmek için bir araçken amaca dönüşür. İlk başta sadece “yaramazlık” denebilecek eğlencelerini unuturlar. İsteseler ellerindekini öldürebileceklerini fark etmeleriyle toplumsal ahlâk kurallarından ve düzen sınırlarından uzaklaşırlar. Böylece meraklarının içlerindeki şiddet uygulama isteğini sürüklediği yere kadar fütursuzca ilerler ve nihayetinde cinayet işlerler.

Öyküde yaralı ve yaşlı eşeğe ilk gördükleri andan itibaren işkence etmeye başlayan çocuklar, onları izleyen anlatıcının müdahalesinden sonra ertesi gün terk edilmiş, gözden ırak çayırda eşekle tekrar uğraşmaya başlarlar. Bu açıdan tasvir edilen bir mekân olarak çayır yazarın anlatıyı yayma isteğiyle anlatının başında sunulmuş bir ayrıntıyken ikinci kez okuyucuya sunulmasıyla akıllıca anlatıya dâhil edilmiş bir alana dönüşür. Bu alanda yine eşeğe eziyet etmeye başlayan çocuklar için bir gün önceki işkencelerinin verdiği haz anlaşılan o denli tatmin edicidir ki ertesi gün bu eylemlerini tekrar etmek isterler. Anlatıcı bu harekete karşı çocuklara seslenerek onların eşeğin yanından uzaklaştırmaya çalışır. Anlatıcının, anlatının bu kısmında öykünün içindeki diğer kişilere seslenmesi onun olayların bir parçası haline gelmesine neden olur. Anlatının bu yerinde etrafında olan bitene karşı pasif bir şekilde okuyucuyla konuşarak toplumsal eleştiri yapan anlatıcı, gördüğü soruna müdahale etmeye çalışmasıyla bir anda aktif bir öykü kişi olur ve “engizisyon alayı” olarak bahsettiği çocukların karşısına bir hak savunucusu edasıyla çıkar:

Balkona çıktım. Bu engizisyon alayına haykırdım. Onlar, dün de kendilerini böyle bir eğlenceden mahrum ettiğimi hatırladılar. Bana yumruklarını gösteriyorlardı. İçlerinde irileri de vardı. (s. 1107)

Aynı çocuk grubu ikinci kez geldiklerinde tavırları da değişir. Önceki işkence anında anlatıcının müdahalesiyle eşeği bırakan çocuklar bu sefer bırakmazlar. Oyun alanlarına hazırlıklı gelirler. Yanlarında büyüklerinin olmasına güvenerek anlatıcıya

karşı birlik olur, hareketleriyle anlatıcıya kendisinden daha güçlü olduklarını ima ederek göz dağı verirler. Anlatıcı çocuklar için bir yetişkin olarak, eşeğin ardından bu kez karşı çıkılarak kendi yıkıcı arzularını tatmin ettikleri ikinci bir hedefe dönüşür. İlk tepkisinden çekindikleri yetişkinin karşısına kötülük üzerine kurdukları eğlenceyi ve tatmini sürdürebilmek için daha güçlü bir hâlde çıkan bu çocuk grubunun davranışlarıyla artık bir çete oluşturduğu açıktır. Üstelik bu çete yaptıkları zulümle hiçbir yere şikâyet edilemeyecek, sorumlu tutulamayacak bir çetedir. Hiçbir şekilde yargılanmayan bu çocuk çetesi yumruklarıyla savunmaya geçer, işkence eğlencelerine kimsenin karışmasını istemez ve bunun için güçlenirler. Pratik açıdan amaçsız ama hazla güdülenen eğlencelerinin bozulmalarına tahammülleri yoktur. Hayvanı öldürünceye kadar yaptıkları sıradan bir şeymiş gibi eylemlerine devam ederek kendilerini ikaz eden tüm güçleri alt ederler. Yaptıkları kötülüğün bu kadar açık bir şekilde görülüp ortada bu kötülüğün işlenmesi için haz almaktan başka bir nedenin bulunmaması eylemi daha cani bir hâle getirir:

Bir iki parmak sağlam deri bırakmayıncaya kadar yüzünü yumruklamışlar, sopalamışlar, taşlamışlardı. O, huzur-ı Halik'na insanlardan çektiği azabın müspet alametiyle gidiyordu. İki eşeğin hazz-ı şehvanisi uğruna dünyaya gelerek bütün ömrü hakaret, sopa altında ve hemen yarı aç geçtikten sonra bu kadar elim bir intiha ile geri çağırılmasındaki hikmeti kimden sorabilirdi? Dertli artık dünyada yoktu. O ahirette de değildi. Çünkü hiçbir din, hayvanata dünyada çektikleri cefalara, azaplara mukabil vaad-i cennetle teselli vermiyordu. (s. 1108)

Öykü boyunca anlatıcı kurbanın kendi acısının hesabını soramaması acınası hâlini kuvvetlendiren bir diğer gerçek olarak sürekli vurgulanır. Bu gerçek yapılan kötülüğün vahşet derecesini arttırır çünkü eşeğin gördüğü şiddetin hesabını soramaması yapılan kötülüğün inançlı insanlar için bir umut olarak vaat edilen ahiret günü sorgulamasında da görünmez kalmasına sebep olacaktır. Bu durum diğer insanların yapılan kötülüğü aldırış etmemesine böylelikle zalimliğin çocuklar

tarafından rahatça, gitgide derecesi artan bir şiddetle eşeğe uygulanmasına neden olur.

Anlatı anlatıcının gördüklerini anlatıp eylemin her iki tarafı hakkında tespitle bulunmasının ardından insanoğlunun gaddarlığına dair yaptığı yorumlarla sonlandırılır. Bu durum yani anlatıcının vakadan sonra kendi düşüncelerini belirterek toplumsal eleştiri yapmak maksadıyla konudan konuya atlaması yine yazarın benimsediği anlatım tekniklerine uygun bir tercihtir. Çocuklar tarafından yapılan kötülüğü sorgularken bu cinayeti soruşturmak için hiçbir memurun gelmediğinden, belediye çöpchülerinin Dertli’ den “Burada bir eşek gebermiş. Nerde?” diye bahsederken özellikle kullandıkları “gebermek” fiilinden yakınır. İnsanoğlunun yapılan kötülüğe karşı kayıtsızlığını Tanrı’ya seslenerek sorgular:

Malikânene aldığın bu hakir ceset ancak senden adalet gördü. Şimdi onu çürütecek eczasını dağıtacaksın. Bir insan naaşına yaptığın tefessüh muamelesinin aynısını yapacaksın. “Müsavat, müsavat” diye bağırان insanlar işte senin bu müsavatkârlığından titrerler. Ah sen ne büyük bir müstehzisin... İnsanlığın medar-ı iftiharını en ulu feylesoflarımızın uzv-ı zekâlarını nasıl cifeye tahvil ediyorsan bu eşeğin madde-i dimağçesini de aynı kanunun dişlerine tevdiyen aynı kurtlara yedireceksin. (s. 1108-1109)

Tanrı’yla bu şekilde konuşan anlatıcı, işlenen kötülüğe izin veren, işlenmesine engel olabileceği hâlde olmayan Tanrı’ya karşı hınç ve hiddetini açık eder. Bu hâliyle metin birden mutlak iyi bir Tanrı ile kötülük arasındaki çıkmazı işaret eden bir felsefi metne dönüşür. Çocukların, gözleri önünde yaptığı kötülük anlatıcıya insanoğlunun yaradılışını, içinde taşıdığı ötekine zulmetme duygusunu ve Tanrı’nın yarattığı varlıklar arasında adaleti nasıl koruduğu sorusunun cevabını düşündürür. Sorguyu sürdürerek gitgide sitemkâr olan anlatıcı Tanrı’yı kötülüğün kaynağı olarak görerek aynı zamanda anti-teist bir söylem de yaratmış olur. Yazarın öyküde bu söylemi oluşturmak için kötülüğün failini çocuk olarak seçmesi kötülüğe bakış açısının kendi anlayışında nasıl temellendiğini gösterir. Kötülük onun için Tanrı tarafından

yaratılırken “insanoğlunun” içine yerleştirilmiş, ötekine zarar veren yıkıcı bir eylemdir. Bu nedenle anlatıdaki faillerin çocuk olarak seçilmesinin insanın doğasıyla ilgili bir mesaj vermek amacı taşıdığı söylenebilir çünkü anlatıcı da çocukların yaptığı kötülüğü sorgulamasına rağmen çocukların birer özne olarak iradelerini neden bu şekilde kullandıklarını sorgulamaz. Sonuç olarak anlatıcı kötülüğün kaynağını Tanrı olarak görüp çocuklar üzerinden tüm insanoğlunu fail statüsüne taşır. Böylelikle anlatıcının, anlatının sonunda vardığı sonuçları yorumlarken kötülüğün öznesi üzerinden çocuk ya da yetişkin olma hususunda herhangi bir ayırım yapmadığı, çocukları öznenen çok yetişkinlerin bir minyatürü olarak gördüğü aşikârdır (Şemin, 1968, s. 9).

Hüseyin Rahmi’nin kötülüğü zalim çocuk-hayvan düzleminde kaynağı Tanrı olan insani bir eylem düzlemine taşınması, kötülüğün niteliğini ve temsilini kavrama konusunda dikkat çekicidir. Türk edebiyatında failin çocuk olduğu öykülerde bu eylemin gerçekleşmesi için Tanrı gibi sarıh bir kaynak bulmak pek mümkün değildir. Bununla beraber çocukların kötülük yapması gibi eserlerinde toplumsal düzeni bozan sorunlara dikkat çekmek için bir “çağrı dili” (Lekesiz, 1997) kullanan yazarın sorunun kaynağını insan iradesi dışında Tanrı olarak görmesi, içsel sorgulamasını da anlatıya dâhil ettiğini gösterir. Toplumsal bir eleştiri olarak okunabilecek, fazlasıyla tezli bir nitelik taşıyan bu metnin nihayetinde kişisel bir Tanrı muhakemesiyle sonlanması ilginçtir. Anlatıcı bir sorunu gösterip herhangi bir çözüm sunmaktansa sorunun kaynağını Tanrı olarak belirleyip anlatıyı bitirmiştir. Bu durum kötülük eyleminin her ne kadar gündeme getirilmese de çözülemeyecek bir problem olarak varlığını gösterir. Anlatıcı da problemin içinden teodiseyle çıkmaya çalışmış ama çabası bir fayda sağlamamış, kendi kendisini antiteist bir konumda cevapsız bırakmıştır. Sonuç olarak “Nasıl Öldürdüler?” öyküsünde yazar çocukların birer özne

olmasından bağımsız bir şekilde kötülük temsilini bir aracı olarak kullanmıştır.

Ancak bunu yapmaya çalışırken insanların kötü taraflarını sorgulatıp gösterse de nihayetinde bunu bir problem olarak gördüğünde problemin nedenine ve çözümüne ulaşamamış metnin ucu vereceği mesaj konusunda ucu açık kalmıştır.

Hayvana eziyet eden çocukların öykülerde işlenmesine bir başka örnek olarak kötülüğün anlatıldığı ama kaynağının Tanrı olarak sorgulanmadığı Orhan Kemal’in “Köpek Yavrusu” öyküsü gösterilebilir. Orhan Kemal’in toplumcu gerçekçi çizgide yer alırken keskin bir gözlemcilikle diyalog üzerine kurduğu anlatım biçimini yansıtan bu öyküde bir önceki öyküden farklı şekilde, çocuklar, bir araya gelip belirledikleri kurbanlarına kötülük etmezler. Burada grubun içindeki çocuklardan bir tanesi grubun lideridir ve sokakta gördüğü yaralı köpek yavrusuna eziyet eder. Anlatıda köpek yavrusunu diğer hayvanlardan daha güçsüz kılan ve çocuğu onu kurban olarak seçmeye yönlendiren, hayvanın yavru ve yaralı olmasıdır. Öykü acı acı sızlanan yaralı bir köpekle başlar (s. 61). Anlatıcı köpeği gören çocukların yaramaz ve haşın olduğuna değinse de çocukların yaptığı yaramazlığın ötesindedir:

Çevresini saran mahalle çocuklarıysa yaramaz ve haşindiler... Bunlardan Tatar’a benzeyen, basık burunlu birinin elinde bir değnek vardı. Uzun önlüğünün parçalanmış sırtından eti görünüyordu. Yanında paslı bir çember tutan çok zayıf oğlana, “Ağlıyor ha!” dedi.
Çok zayıf oğlan başını salladı:
“Evet.. Ver hele sopayı bana...”
Tatar’a benzeyen oğlanın elinden sopayı aldı:
“Ne yapacaksın?”
Çok zayıf oğlan cevap vermedi.
Çektiği acıyı insanlara bir türlü anlatamayan köpek yavrusunun ezilmiş, kanlı etine sopayı dürttü. Köpek yavrusunun vücudu birden müthiş bir sarsıntı geçirdi ve acı acı bağırdı. Başta zayıf oğlan, bütün çocuklar bir zafer çılgılığı attılar! (s. 62)

Orhan Kemal’in öyküsünde vermek istediği şeyi psikolojik tahlillerle değil karakterlerin diyaloglarıyla vermesi okuyucuyu şaşırtmak açısından yazarın kullandığı tekniklerden biridir. Bu pasajda da çocukların tavrı birbirleriyle nasıl

diyalog kurdukları üzerinden açıkça belli edilir. Bununla beraber kötülüğün başını çeken çocuğun hayvana canice eziyet ettiği, sopayı kullanma fikrinin onu “güçsüz” bulduğu anda aklına geldiği görülür. Çocuk egosantriktir ve kendiliğinden gelen taşkın özgürlüğüyle karşısına çıkanı yok etme hakkını kendinde bulur. (Şemin, 1968) Yaralı hayvanı görür görmez ona, köpeğe acımak değil eziyet etmek daha cazip gelir. Hayvana eziyet etmesi giriş bölümünde Kant’ın da öne sürdüğü gibi baskı altında ya da yönlendirilmiş bir istenç değil, bağımsız bozuk bir istençtir. Kurmak istediği egemenliği, arttırmak istediği hakimiyet duygusunu manevi bir yoksunluk tavrı içinde yapacağı kötülükle elde etmeye çalışır. Kötülüğün öznesi kendisi olur. Böylelikle bir anda aklına gelen eylemi gerçekleştirir. Dikkate aldığı herhangi bir ahlâk kuralı yoktur. Önemli olan kendi kurduğu oyun ve kendi koyduğu kurallardır. Amacı da oyununu oynayabilmek, sözünü dinletebilmektir. Köpek yavrusuna rahatlıkla eziyet edebilmesi acımasızlığını gösterirken aynı zamanda arkadaşlarının gözündeki gücünü arttırarak liderlik rolünü pekiştirir. Çocuğun anlatıda lider gibi davrandığı ya lider çatışmasına girdiği yine yazarın kullandığı diyalog tekniğiyle verilir.

Bu taleple köpeği dürtüp ağlatan çocuk ardından köpeğin ölüp ölmediğini anlamak için bu sefer onu ayağıyla dürtür. Ayağıyla dürtmeden önce köpeğin sessizliğine karşılık “Vay canına, bağırıyor artık!” (s. 63) tepkisini verir. “Vay canına!” tepkisi önemlidir. Hayvanın sessizliği ya da ölmüş olabilme ihtimali çocuğu meraklandırır. Ölmesinin onu üzmesi umulurken tam tersi çocuk köpeğe eziyet etmeye devam ederek ölmesini ister. Buna neden olmak onun için bir zaferdir. Anlatının başında da zafer duygusunu ön plana çıkarmak için anlatıcı, çocukların köpeğe acı çektirdikleri sıradaki bağırışlarını zafer çığlıklarına benzetir. Anlatıdaki “zafer çığlıkları” (s. 62) bir önceki öyküde çocukların eşeğin üstünde trampet

çalmasına benzer. Çocuklar eziyet ederken yaptıklarının canice bir şey olmasının toplum normlarını ihlal edici tarafının farkına varmadan mutluluktan dört köşe bir şekilde coşkuyla eğlenirler. Kötülük benliklerini mutlu eder.

Kutlamalarının ardından kurbanının ölüp ölmediğini anlamaya çalışırken ayağını kullanan çocuğun, ayakla dürtme, ayağıyla basma hareketi küçümseyicidir. Kötülüğü yapma hâli kurbanını aşağılama duygusu barındırır. Ardından köpek canlandığında çocuklarda bir hareketlenme başlar ve köpeği ayağıyla dürtüp diriltten çocuk, etraftaki büyükler tarafından “Aferin sana!” (s. 63) tepkisi aldığında diğer çocuklar onu kıskanır ve köpeğe eziyet etmek için yarışmaya başlarlar. Anlatıcının bu kısımda çocuğun çevreden aldığı tepkileri bir ses olarak anlatıya dahil etmesi önemlidir. Kullandığı diyaloglar ve konuşmalarla yazar anlatı içinde anlatıcıya yorum yaptırmaktan, anlatıyı bölmekten kaçınmış, okuyucuyu olan bitenle baş başa bırakarak odağı kişilerin konuşmalarına taşımıştır. Böylelikle okuyucu çocukların yaptıkları kötülüğe karşı etraftaki insanların nasıl bir tavır içinde olduğunu anlatıcının yorumundan ya da betimlemesinden değil, öykü kişilerinin kötülüğe verdikleri sesli tepkiden anlar. Bu konuşmalar, seslenmeler ve diyaloglar anlatının daha çarpıcı ve gerçekçi bir etki uyandırmasını, okurun anlatıcı müdahale etmeden yapılan toplumsal eleştiriye ortak olmasını sağlar. Anlatı bu yöntemle yalnızca ana kişilerin değil öyküdeki diğer kişilerin de kötülüğe destek olduğunu göstererek devam ederken köpekle uğraşmak için herhangi bir eziyet aracı aranan Tatar’a benzeyen “baş çocuk” sokağın kenarından köpeğin üstüne atmak için bir parke taşı alır. Ancak o sırada Hamal Mehmet tarafından parke taşıyla köpeğe eziyet etmesi engellenir. Engellenmek çocuğu öfkelenendir:

Koştı, taşı yerinden zorla kaldırarak köpek yavrusuna doğru geliyordu ki, “Hamal Mehmet Bey” neredense beliriverdi. Tatar’a benzeyen oğlanın niyetini anlayarak onu kolundan yakaladı: “Hele dur, hele dur... Yazık...”

Tatar’a benzeyen oğlan dengesini kaybetti, parke taşı da yere düştü. Oğlan bunu bir yenilgi saydığı için, müthiş hırslanarak dikildi:
“Sana ne? Oğlun muyum da karışıyorsun?”
Herkes kahkahalarla güldü. Oğlan şımardı:
“Atarım atarım... Senin babanın köpeği değil ya!” (s. 65)

Kötülük yaparak egemenlik duygusunu tatmaya çalışırken engellenen çocuğun köpek yavrusunu öldüremediğinde doğan öfkesi körüklenir. Çünkü taşkınlığından ve elde etmek istediği bencil, hazcı bir istekten başka bir nedene bağlanamayan kötülüğüne, egemenlik alanına müdahale edilmeye çalışılır. Aldığı uyarıya rağmen toplum normları çocuğu ilgilendirmez. Bu yüzden hamalın ikazını dikkate almaz, hatta bu ikaz onu daha da kışkırtır. Çünkü aldığı uyarıda tam olarak değerlendirilecek şeyin ne olduğu kendisi tarafından henüz öğrenilmemiştir. Bunun yerine, tıpkı Hüseyin Rahmi’nin hikâyesindeki anlatıcı gibi Hamal Mehmet de çocuğun karşı çıkarak akranları arasında iktidarını arttırdığı bir araca dönüşür. Ona göre kendi iradesinin karşısına çıkan her şey bir şekilde yok edilmeli ve bu taşkın özgürlüğü hiçbir şey sınırlandırmamalıdır. Metnin devamında da çocuklar kendi aralarında anlaşır Hamal Mehmet’e kötülük ederler. Çocuk köpeğe yapmak istediği kötülüğü, onu bu kötülüğü yapmaktan alı koyan çalışan kişiye -Hamal Mehmet’e- aktarır. Çocuktaki yok etme isteği o kadar güçlüdür ki bunu engelleyecek şeyleri de bu isteğin etki alanına hiç düşünmeden dahil eder. Bu açıdan çocuğun içindeki kötülük yapma isteği o kötülüğü yapana kadar sonu gelmeyecek bir itkiyle körüklenir.

Öyküde bir diğer önemli husus ise kötülük eyleminin başını çeken çocuğun anlatıcı tarafından “Tatar’a benzeyen oğlan” (s. 63) diye betimlenmesi ve metin boyunca bunun sürekli tekrar edilmesidir. Anlatıcının Tatar Türklerini vahşi bulduğundan mı böyle bir betimleme kullandığı sorgulanabilir çünkü bu kullanım anlatıda gözden kaçmayacak ve göz ardı edilmeyecek kadar tekrar edilir. Bu yüzden metne bilinçle koyulmuş bir betimleme olduğu açıktır. Dönemin tarihsel bağlamı

düşünüldüğünde Orhan Kemal'in milliyetçi, toplumsal bir dönemde, öyküde böyle bir betimleme kullanması yazarın kolektif bilincin uzantısı olarak Tatar Türklerine karşı bir ayrımcılık algısı olduğunu gösterir. Yazarın etkilendiği kolektif bilincin beslendiği bir alan olan Mitolojide Tatar; yıkıcı, imha edici, kökünü kazıyıcı, işgalci, göçmen, rakibi karşısında çok güçlü olan kimse gibi anlamlar taşır ve kurnazlık, hız, fitnecilik, hırsızlık anlamlarını da içinde barındırır. Gaddarlığı ve zulmü temsil eder. Bunun yanı sıra sıfat olarak kullanıldığında, tanımladığı kişiye bir dövüşte, yarışmada yendiği kişiye karşı böbürlenme, övünme, onunla eğlenircesine konuşma gibi anlamları da yükler. Mitlerde Tatar sıfatıyla nitelenenler bu sıfatla nitelenmekten şeytanca bir zevk duyar (Gertrude, 1962, s. 388). Anlatıcı da Tatar kelimesini kullanarak sözlü kültürün getirisi olan, gelenekte bu kelimeye atfedilmiş “vahşilik” imajını kullanır. Anlatıda kullanılan bu ifade çocukların yaptığı kötülüğün niteliğini göstermesiyle yazarın keskin gözlemci yanını da ortaya koyar.

Hüseyin Rahmi'nin öyküsünden farklı olarak “Köpek Yavrusu” öyküsünde anlatıcının kötülüğü anlatırken anlatıdaki konumu bir önceki öyküdeki anlatıcının konumuyla aynı değildir. İlk anlatıda anlatıcı hem öykü kişisi hem de müdahil bir anlatıcıdır. Çocukların eylemini yorumlar, kötü ve zalim olduklarına kanaat getirir ve anlatı esnasında çocukların kötü oluşunu, neden böyle davrandıklarını sorgular. Orhan Kemal'in öyküsünde ise anlatıcı tanrısalıdır. Odağı değiştirerek kötülük eylemini realist bir biçimde verir. Anlatıda araya girip kötülüğün kaynağını arayan ve okuyucu tarafından sorgulanışını bölen bir anlatıcı yoktur. Böylelikle eylemin kötülük olup olmadığına, failin kim olduğuna karar vermek ve kötülüğün temsilini fark etmek tamamen anlatının okuyucuyu etkilemesiyle mümkün olur. Okuyucuda etki uyandırmayı da bahsi geçen konuşma ve diyalog teknikleriyle sağlar. Bununla beraber yapay olmayan samimi bir somutlukla döneminde kendi gözlemci üslubuyla

tanınan yazar kötülüğü de somut ve sesli bir şekilde işlemiş olur. Anlatımın tanrısal anlatıcıyla bu şekilde verilmesi aynı zamanda eylemin bölünmemesini ve gerçekliğine sekte vurulmamasını sağlar. Kötülüğün realist bir şekilde verilmesi, anlatıcı sesiyle yapılanlara dikkat çekilmemesi anlatımı daha etkili kılar. Son olarak işlediği konu bakımından yazarın bu öyküsünde çoğunlukla kişileri çocuklardan oluşan anlatılarında yaptığından daha farklı bir şey yaptığı görülür. Eserlerinde işlediği temalarla toplumcu çizgide kabul edilen yazarın çocuklar söz konusu olduğunda onları yine bu minvalde “çocuk işçiler” olarak okurda acıma gibi duygular uyandırarak işlediği görülür (Lekesiz, 1997). Ancak bu öyküsünde yazar çocukları toplumun ezilen kesiminde değil, ezen tarafta ele alır. Böylelikle anlatıda onları doğalarındaki farklılıkla, konuşmalarındaki ve davranışlarındaki şiddetle ön plana çıkararak okurda acıma değil, şaşkınlık duygusu ve kınama temayülü uyandıracak şekilde kurgulamıştır.

Orhan Kemal’de köpeğe eziyet eden çocukların bir benzeri Pınar Kür’ün “Son Çizgi” öyküsünde de görülür (Alıntılandığı gibi, Nayır, 1994). Öyküde kötülüğün temsili anlatım, biçim, gerçekliğin yansıtılışı ve öykünün içinde üstlendiği işlev bakımından Hüseyin Rahmi’den ve Orhan Kemal’den farklı bir yerde dursa da kötülük eylemindeki failin yine çocuk olduğu göze çarpar. Öykü kötülük temsilini merkeze almamasıyla kendisinden önceki iki öyküden büyük oranda farklılaşır.

Öyküdeki kötülük temsili öykünün ana karakteri Muammer’in duygu ve düşüncelerinde yaşadığı kararsızlık, kendini bilememe, ne yaptığının farkında olamama, duygusal ilişkilerini değerlendirirken hissettiği huzursuzluğun arasında var olan somut kötülüğün pasif algılanışı şeklinde kendini gösterir. Muammer evli, karısıyla sevgi bağı kuramamış, arkadaşının eşine âşık, dört yaşında Kaya isminde çocuğu olan biridir. Kendisine dışarıdan bakıldığında hâli vakti yerinde bir eş ve

aile babasıdır. Öykü Muammer'in çıktığı iş gezisinden evine dönerken yolda karşılaştığı ve yabancı sandığı bir kadınla karısını aldatmasıyla başlar. (s. 365-368)

Yaşadığı şeylerle ilgili sürekli değerlendirmelerde bulunan Muammer, her şeyi zihninde yaşar. Gerçekte eylemlerini gerçekleştiriyor olsa da gerçeklikten kopuşu sürekli, kimliğine dönüp diğer insanlarla iletişim kuruşu aralıklı olarak gerçekleşir. Öykünün ilerleyen kısmında duygusal ve düşünsel olarak dengeli olmayan Muammer, karısıyla aile dostlarını -âşık olduğu Nurdan'ı, eşini ve çocukları Cem'i- yazlıklarına davet eder. Nurdan'ın yazlığa gelmesiyle Muammer aşkın ve sevginin ne olduğunu sorgulamaya başlar. Akşam yemeğinde bu sorgulamalarla Nurdan'ı izlerken birden duyduğu garip seslere dikkat kesilir. Muammer olup bitene o kadar hâkimdir ki hafif yaz akşamında çocuk sesleri arasında beliren "acılı" köpek havlamalarını hemen fark eder. (s. 372) Ardından yazlığa gelir gelmez oğlu Kaya'nın kendisini küçük bir köpekle tanıştırdığını hatırlar. Bu tanışma anı zihninde dönerken bir yandan köpek inlemelerini duymaya devam etmesine rağmen eyleme geçmek yerine çocukların kötülük potansiyelleri hakkında fikir yürütmeye başlar:

...Çocukların seslerine bir köpeğin acılı havlamaları karışıyordu ara sıra... hemen hemen gelir gelmez, Kaya bir küçük köpekle tanıştırmıştı onu. Köylülerden birinin köpeğinin yavrusuydu, Ankara'ya götürmek istiyordu. Çocukların ikisinin de pek sevdiği, ama durup dururken kuyruğunu çekerek eziyet etmekten geri kalmadıkları bir hayvancık olduğunu Nurdan anlatmıştı. Şimdi, acılı havlamaları gittikçe çoğalan hayvana oğlanların neler yaptıklarını ve buna bir son vermesi gerektiğini düşünecek yerde, çocuk kısmında sevgiyle kıyıcılığın nasıl bir arada bulunabildiği konusunda felsefe yürütüyordu kafasında. Aslında yetişkinlerde de öyleydi elbette, ama onlar bunu saklamanın yollarını biliyorlar, kıyıcılıklarının üstünü türlü biçimlerde örtebiliyorlardı. Çocuklar ise gizli saklı bilmediklerinden pervasızdırlar, hem sever hem döverlerdi köpek hırlamayı öğreninceye dek. Yani canları yanıncaya dek. Yani, dünyanın gerçek yüzünü görünceye dek... (s. 372-373)

Kaya babası yazlığa gelir gelmez babasına küçük köpeği gösterir ve onu ısrarla

Ankara'ya götürmek ister. Burada sahip olmanın ve hâkimiyet kurma isteğinin

çocukta ne kadar güçlü olduğu görülür. Çocuğun köpeği sahiplenmesi her ne kadar

ona şefkat gösteriyormuş gibi gözükse de esasında çocuğun yapmak istediği şey köpeği kendi malı gibi görerek onunla istediği gibi uğraşmaktır. Bu durum aynı zamanda çocuğun köpeğe nasıl davranırsa davransın sahiplik düşüncesi üzerinden bunu hakkıymış gibi algıladığını gösterir. Sonradan köpeğe yapacağı kötülüğe zemin hazırlayan bu fikir çocuğu heyecanlandırır.

Köpeği babasına hevesle tanıtan Kaya sonrasında aile dostlarının çocuğu olan Cem’le köpeğe işkence etmeye başlar. Bu sırada Muammer köpeğin acılı havlamalarını duyar. Sesi duyduğunda Muammer’in kötülüğü engellemek için harekete geçmemesi öykünün gidişatına uygun bir durumdur çünkü Muammer öykü boyunca eylemleri hisleriyle uyuşmayan, hislerin harekete geçiremediği bir insandır. Bu yüzden çocukların köpeğe eziyet ettiklerini fark edip pasif bir şekilde olduğu yerde durmaya devam etmesi, bir işkencenin varlığına rağmen işkenceyi durdurmaya yönelmemesi çocukların kötülüklerine bölünmeden devam etmelerine olanak verir. Okura çocuklar hakkındaki bazı gerçekler, Muammer kendi kendine düşünürken gösterilmeye çalışılır ve bu düşünme pratiği aynı zamanda bir yetişkin olarak Muammer’in fark ettiği kötülüğe müdahale etmemesi ve göz göre göre kötülüğün gerçekleşmesini önlememesine neden olurken aynı zamanda onu kötülüğün bir parçası haline getirir. Bu yüzden anlatıda kötülüğün temsiline bakış Hüseyin Rahmi ya da Orhan Kemal’deki gibi yargılayıcı değildir. Olanlar, Muammer’in gördükleri ve düşündükleri üzerinden anlatılan, gözlemci ve doğal bir şekilde verilmiş, faili çocuk olan bir kötülük nitelemesidir. Bu gözlemci tavır içinde Muammer’in çocukların kötülükleriyle ilgili fikirleri tutarlı gözükür: Çocuklar neden pervasızdır? Çünkü gizli saklı bilmezler (s. 373). Kaya ile Cem köpeklerle karşılaştıkları anda onunla uğraşmaya başlarlar ama bu onlar için karar verilmiş bir eylem değildir. O yaşlarda yaptıkları eylemleri çevresindekilerin ya da eylemlerine maruz kalanların

sınırları üzerinden belirlemezler. Akıllarına ne gelirse onu o anda yapan bir mekanizmaya sahiplerdir. Yaptıklarının iyi ya da kötü bir eylem olduğunu düşünmeksizin hareket ederler ve diğer insanlar için olan bitenin mahiyetinin ne olduğu onları ilgilendirmez. Yetişkinlerden farklı olarak toplum düzeni, ahlâk kuralları gibi verili bilgiler bu düşünme biçimi her şeye karşı fütursuzca davranmalarına neden olur. Freud çocukların sahip olduğu bu tavırla ilgili olarak onların kontrol edilemez tesadüfler karşısında yok edilemez bir gerçeklik ve kötülük sergileyebileceklerinden bahseder (Bernstein, 2010). Bu açıdan metne tekrar bakıldığında çocukların köpekle karşılaşması bir tesadüftür ve bu tesadüf birden onları kötülüğe sevk eder. Çocuklar tarafından kötülüğe sevk olmanın uzun bir hazırlanma ya da düşünsel aşaması yoktur. Çünkü çocukların zihninde düşünsel bir aşamanın içlerinden gelen kötülük yapma isteğini engelleyecek bir aşamada olması için o olgunluğa erişmiş olmaları gerekir. Kaya ile Cem ise üç dört yaşlarında iki çocuktur ve bahsedilen olgunlukla karar verebilmeleri için gerekli olan tabu vicdanları yaşları gereği henüz oluşmamıştır (Bernstein, 2010). Ahlâk konusunda oluşmuş bir bilinçleri yoktur çünkü henüz vicdanın ne olduğunu bilmeyen çocuklar ahlâkın da ne olduğunu kavrayamazlar. Bu yüzden sınırları belirli olmayan bir özgürlükleri vardır. Toplum düzeni ya da ahlâk kuralları özgürlüklerini engelleyemez. Çünkü ahlâk denen kurallar bütünüünün manasını kavrayamayan çocuk aynı zamanda onu tanımaz (Şemin, 1968). Bilinmeyen, kavranmayan dolayısıyla tanınmayan gerçeklerin onların bencil dünyalarında hiçbir yeri yoktur. Bu sebeple kavranarak anlam kazanacak, kendi dışında kalan her şey, ötekidir ve henüz hiçbir anlamda değere sahip değildir.

Çocuklar köpeğe işkence ederken kafasında olan bitenin muhakemesini yapan Muammer, Nurdan'ın çocukların ne yaptıklarını fark edip harekete geçmesiyle

kendine gelir. Ardından eşinin donup kalan yüz ifadesini görünce gözlerini

çocukların olduğu tarafa çevirir:

Kaya ile Cem yerden yarım metre kadar yükseklikte olan kuyu çemberine tırmanmışlar, Muammer'in daha birkaç saat önce kuyunun deliğini örtmek için serdiği hasırın üstüne yerleşmişlerdi. Hasır yerinde dursun diye çevresine dizmiş olduğu taşları birer birer alıp köpeğe atıyorlar, vurabildiklerinde kahkahalarla gülüyorlardı. Taşların büyük çoğunluğu gitmiş, dolayısıyla hasır kuyunun içine doğru iyice esneyip sarkmıştı. Hatta Cem'in küçük gövdesinin yarısından fazlası hasırdan deliğe doğru kaymıştı. Bir ani devinim ya da bir taşın daha ağırlığının eksilmesiyle dibi boylayacaktı çocuklar... Hiçbir korku ya da acı ya da inat yaygarası yükselmedi kuyunun iki yanına düşen iki küçük insandan... (s. 373)

Çocuklar köpeğe taş atarken birinin vücudunun yarısı kuyunun içine kadar sarkar.

Buna rağmen ikisinin de durumu fark etmemesi, kötülük eylemi sırasında gerçeklikten koptuklarının bir işaretidir (Eagleton, 2011). Neredeyse kuyuya düşeceklerdir ama ne kuyunun ne de kuyuya düşünce ölebileceklerinin ya da yaralanabileceklerinin farkındadırlar. Böyle bir tehlikedeyken köpeğe taş atıp kahkaha atmaya, kendilerinden geçmeye devam ederler. Kuyunun kenarından yere düştüklerindeyse ne olduğunun farkına varmazlar. Onların bakış açısına göre olan tek şey, eylemlerinin bölünmesidir. Etraflarındaki insanların onları yargılamış olabileceğini ya da yaptıklarının kendilerini nasıl bir tehlikeye sürüklediğini yaşlarından dolayı algılayamazlar. Algılamak için bir çabaları da yoktur. Üstelik hikâyenin devamında aileler çocukları kuyunun yanından aldıkları sırada Kaya ağlamaya başlasa da Cem hiç tepki vermez (s. 373). O anda olup bitenin ve herhangi bir ahlâk kuralının idrakinde değildir. Çevrelerindeki kişilerin algısı üzerinden yaptıklarının bir kötülük olduğunu fark etmez çünkü kötülük konusunda yetişkinlerin sahip olduğu bilişle değerlendirme yapamaz.

Öykünün bu kısmında anlatıcının çocuklardan “iki küçük insan” olarak bahsetmesi de yazarın öyküyü kurarken çocukları nasıl varlıklar olarak gördüğü

konusunda bilgi verir. Refia Şemin'in de değindiği gibi yazar aslında çocukları yetişkinlerin minyatürü olarak değil yetişkinden farklı bir insan olarak görür. (Şemin, 1968) Ne öykünün ana konusu çocukların yaptığı kötülüktür ne de öykünün ana karakterleri iki kötücül çocuktur. Tam aksine asıl öykünün, konunun, sorunsalın akışı içerisinde yer alan küçük bir parçadır. Kötülüğün anlatıda konumlandırılışı açısından bu öykünün önceki iki öyküden ayrılan bir tarafı vardır. İlk iki öyküde amaç kötülüğü anlatmak iken bu öyküde çocukların kötülüğü anlatı sırasında değinilmiş bir gerçek olarak verilmiştir. Aynı zamanda Muammer'in çocukları kurtarıırken kendi çocuğuna ve Nurdan'ın çocuğuna nasıl bir tavır sergilediği önemlidir. Muammer kuyunun kenarından sarkarak köpeğe sataşan çocukları gördüğünde kuyuya düşmesinler diye onları kurtarır ama ilk kurtardığı çocuk kendi çocuğu Kaya değil Nurdan'ın çocuğu Cem'dir. Anlatı bu kurtarma anından sonra Sevil'in ilişkilerindeki gerginliği Muammer'in yüzüne sesli bir şekilde vurması ve oğlu Kaya'yı alarak olay yerinden gitmesiyle devam eder. O sırada Nurdan'la göz teması kuran Muammer yine hiç konuşmaz ve öykü Nurdan'ın da durumu sezmesiyle, Muammer'in kuyudan aşağı bakıp sudaki yansımada yüzünü fark etmeye çalışmasıyla sonlanır (s. 374). Çocukların köpeğe eziyet etmelerinden sonra anlatının onlar üzerinden bu şekilde gelişmesi öyküdeki kötülük temsilinin Muammer'in iki kadınla kurduğu bağı anlamlandırabilmek için kullanıldığını gösterir. Çocukların kötülüğe eziyet etmelerinden çok o anda kendilerini kaybedip kuyuya düşme tehlikeleri fark edildiğinde aile üyelerinin aldığı tavır üzerinden şekillenir anlatı. Yapılan kötülük çocukların kendilerini kaybettikleri bir bağlamın kurulmasını sağlamış ve aynı zamanda Muammer'in harekete geçmediğini açığa vurarak aile ilişkilerinde nasıl davrandığını göstermiştir. Buradan hareketle öyküdeki köpekle uğraşma sahnesi de anlatıyı bu noktaya taşımak için yaratılmış bir aracı an olarak görülebilir. Anlatıcı

çocukların nasıl varlıklar olduğu konusunda farkındalık sahibidir ama her ne kadar onların bu hâlinin farkında olsa da amacı onların bu yapılarını göz önüne çıkarmak ve bir mesaj vermektir denilemez. Dönemsel olarak da öykünün 1980 sonrası dönemde yazılmış bir öykü olduğu, modern anlatının doğrudan mesaj taşıma bakımından Orhan Kemal ve Hüseyin Rahmi'dekinden farklı bir yol izlediği düşünülrse kötülük eyleminin hikâyeye nasıl ve ne amaçla yerleştirildiği konusunda anlaşılabilir bir yere varılabilir. Anlatının biçimi, parçalı yapısı, kimi zaman kişilerin zihninin içine girişi öyküdeki 50 kuşağının getirdiği yeniliklerin tezahürlerine bu öyküde de rastlandığını gösterir. Kötülüğün çocuklar tarafından işlendiği an, öyküdeki karakterin varoluşsal düşünme pratiğinin getirdiği pasiflik hâlinde, gerçeğin fark edildiği ama müdahale edilmediği bir andır. Diğer iki öyküdeki gibi kötülüğün mesajcı bir tonla sorgulanmaması ve öykünün merkezine alınmaması bu ânı destekleyecek birer anlatı unsuru olarak kullanılır ve modernist anlatımın olanaklarıyla verilen temsilin merkeze alınmadan gerçekçi bir şekilde işlenmesini kolaylaştırır.

2.1.2 Ömer Seyfettin'de dehşete düşüren alaycı ve pişman çocuklar

Ömer Seyfettin Türk edebiyatında bilhassa öykü türünde milliyetçi yazın söz konusu olduğunda şüphesiz akla gelen ilk isimdir. Kısa ömründe yüz elliye yakın hikâye yazmış yazarın eserleri Millî Eğitim Bakanlığı tarafından tespit edilen temel eserler dahil olmak üzere ilk ve orta okul müfredatlarına konulan eserler arasında yer alır. Yazını, okurda milli bilinç inşa etmek için yıllarca kullanılan ve kullanılmaya devam edilen yazar, her ne kadar akla ilk olarak bu yönüyle gelse de hikâyelerinde sadece milli değerleri işlememiş aynı zamanda okurunu derinden sarsacak, duygu yoğunlukları yaşatan başka ilginç temalara da yer vermiştir. İşlenen yaygın temaların

dışında diğer temaları işlemesi yazarın kendi sözleriyle de belirttiği üzere “eskiden yazılmış bir fikri, tekrarı intihal” sayması ve “mutlaka yazılmamış şeyleri” aramayı amaç edinmesindendir (Lekesiz, 1997). Felsefe ve tarihle yakından ilgilenen öykülerinde “gerçekçi, otoriter, milliyetçi” bir anlatımın peşindedir. Gerçekçilik konusunda dönemin yazarları Zola ve Maupassant’dan etkilendiği için öykülerinde olay örgüsü ve fikirleri daha çok ön plana çıkarır. Bu yüzden öykülerinde kişilerin ruh tahlillerine yer vermekten ziyade olaylara ve tasvirlerle yer vererek ele aldığı temayı işler. Bu temalardan biri de dönemin genel geçer temalarının dışında kalan, tezde ayrıntısıyla ele alınan kötülük temasıdır. Ömer Seyfettin’deki kötülük temsilleri bu bölümde, tezde kötülüğü yapan öznelerin “çocuk” olması dikkate alınarak bir yol izlendiğinden “Falaka”, “İlk Cinayet”, “Acıklı Bir Hikâye” adlı üç öyküsündeki çocuklar üzerinden ele alınacaktır. Ancak yazarın kötülük temasını işlediği öyküler sadece bu sayıyla sınırlı kalmamakta diğer öykülerinde de ele alınmaktadır.

Kötülüğün Ömer Seyfettin’deki temsilinde dikkat çeken ilk nitelik dilin kötülüğü göstermek ve anlatmak için uygunluğudur. Okurda milliyetçi duygular uyandırmak isteyen, en azından bu kaygılarla yazmış olduğu kabul edilen yazarın dili, betimleme yaparken ve eylemleri kurguya yerleştirirken ayrıntılı ve kışkırtıcıdır. Bu ayrıntıcılık ve kışkırtıcılık kötülüğün anlatıldığı anlarda, özellikle, anlatıcı birinci tekil kişi yani kötülüğü yapan kişinin kendisi olduğunda, temsildeki kötücül duyguyu daha sahici ve rahatsız edici kılarak kötülük temsilinin göze çarpmasını kolaylaştırır. Böylelikle anlatıda yapılan bu betimlemelerle okuyucular üzerinde unutulmaz bir tesir bırakılır. Çünkü anlatıcının kötülüğü anlatmak için kullandığı betimlemeler, metinde işlenen vahşeti, hazzı, kurbanı, acıyı ve taşkınlığı okura apaçık sunarak kötülüğün tezahürlerini gözden kaçırmayı imkânsız kılar. Okurun da anlatıcı gibi

kendini anlatılan kötülüğün dehşetine kaptırmasına neden olur. Yazarın “Falaka”, “İlk Cinayet” ve “Acıklı Bir Hikâye” adlı öyküleri de temanın kötülük olduğu ve söz konusu kötülüklerin çocuklar tarafından yapıldığı öyküleridir. Bu üç öyküde de kurbanlar çocuktan güçsüz olan “hayvanlar” dır. İlk değinilecek öykü olan “Falaka” (s. 463-470) Ömer Seyfettin’in popüler bir öyküsüdür. Öykü bir mahalle mektebinde geçer. İçindeki kötülük eyleminden ve çocuk faillerden ziyade kaymakam, hoca ve çocuklar üçgeninde olup bitenlerle hatırlanan öykü esasında içinde kötücül çocukların yaramazlıklarıyla başlayıp kötülükleriyle sonlanan bir işkenceyi barındırır. İkinci olarak “İlk Cinayet” (s. 1111-1114) birçok okurun aklında, içinde bir çocuk tarafından “boğularak öldürülen bir martı” nın acı çırpınışlarıyla kalmıştır. “Acıklı Bir Hikâye” (s. 866-868) ise “İlk Cinayet” ve “Falaka” öykülerinin aksine daha az bilinen ve Ömer Seyfettin külliyyatında “İngiliz edebiyatından intikal” notuyla yer alan bir öyküdür. Bu üç öykünün de ortak yanı işlenen kötülük temasında faillerin çocuk oluşudur. Öykülerde durumun bilinçli bir şekilde estetize edilerek ya da edilmeyerek sunulup sunulmadığını veya bir mesaj vermek niyetiyle aracı olarak ele alınıp alınmadığını anlamak yazarın kötülük konusunda Türk edebiyatındaki konumlanışını kavrayabilmek açısından önemlidir.

Bu öykülerden ilki olan “Falaka” da kötülük yapan çocuk aynı zamanda anlatıcının kendisi ve kurban ise hocanın eşiği olan “Abdurrahman Çelebi” (s. 463) dir. Anlatıcı öyküde başından geçenleri çocukluk hatırası olarak anlatır. Öykünün sonunda da çocuklukta yaşadığı bahsi geçecek olay hakkındaki duygularını söyler. Anlatıcı olanları çocukluk hatırası olarak anlatırken anlatı zamanında yetişkin olduğu için yapılanları yetişkin gözüyle değerlendirir ve çocukken yaptıkları kötülüğü çocuk olarak gerçekleştirmiş olmalarına şaşmaz. Bir yetişkin olarak çocukların bu minvalde kötülüğe teşne davranmalarını garip bulmaması onları kötülük yapma potansiyelleri

olan varlıklar olarak kabul ettiğini gösterir. Yazar her ne kadar öyküde anlatıcı olarak birinci tekil kişi kullanmayı tercih etse de anlatının başında ve sonunda yaşananların bir çocukluk hatırası olduğu vurgusunu yapmaktan geri durmaz. Çünkü bunu yapmış olması anlatıcının çocuk kimliğine bürünüp kötülüğü dilediği gibi anlatabilmesi için ona alan açar. Buna rağmen yazar bu öyküsünde kötülüğü anlatma konusunda bu öyküden sonra incelenecek “İlk Cinayet” öyküsünde olduğu kadar ileri gitmez. Bunun nedeni “Falaka” da yazar tarafından yapılmak istenenin kötülüğü anlatmaktan ziyade medrese eğitimini ve mektepte ceza olarak kullanılan falaka eylemini eleştirmek olmasıdır.

Öykü medrese hocasının çocukları yanlış davranışlarından dolayı en küçük bir hatada bile falakaya yatırması, kaymakam tarafından tespit edilip yasaklanmasına rağmen bu eylemi gizlice sürdürmesi, nihayetinde ise anlatıcının oyunuyla hocayı bu yöntemi uyguladığına pişman etmesi üzerine kuruludur. İlk ve orta öğretim müfredatında Türkçe öykü türünün örnek metni olarak sıkça yer almasının nedeni “Falaka” nın bu akıcı olay örgüsü ve sade dili gibi görünür. Diğer taraftan “Falaka” derin yapısında müfredatın pedagojik niyetleri ile bir araya gelmesi güç gözükken bir niteliğe sahiptir. Çünkü öykünün adının da gösterdiği gibi sonrasında ayrıntılı olarak değinilecek falaka eyleminin, çocukların hem cezalandırıldığı hem de eylemin dışında kalanların izlemekten keyif aldığı bir eylem olarak metinde anlatılması çocuklar için uygun değildir.

Öykü anlatıcının mahalledeki mektebin nerede ve nasıl olduğunu anlatmasıyla başlar. Fakat henüz ilk paragraftaki betimlemeler bitmeden bir durum göze çarpar. Anlatıcı her sabah hocanın gelip gelmediğini hocanın ihtiyar eşeği “Abdurrahman Çelebi” nin avluda olup olmadığından anlar ve şöyle der: “Abdurrahman Çelebi gelmiş mi be?” “Gelmiş, gelmiş...” (s. 463) Bu paragrafın

ardından ise anlatıcı hemen bu eŖeğin “siyah, huysuz, inatçı bir hayvan...” olduğunu söyler. Hayvanın neden huysuz, inatçı olduğu belli değildir. EŖek, hocanın eŖeėidir ve çocuklar evlerinden nöbetleŖe getirdikleri otlarla eŖeğin yemini hazırlarlar. Anlatıcı da eŖeėe nöbetleŖe ot getiren çocuklardan biri olduğundan eŖeğin mektep bahçesindeki varlığı onun için fark edilir hâle gelmiŖtir:

Her sabah bizim gibi erkenden mektebe gelir, akŖama kadar kalır;
evlerimizden nöbetleŖe getirdiğimiz kucak kucak otları, yazsa ağaçların, kıŖsa
sol taraftaki abdestlik sundurmasının altında yavaŖ yavaŖ yerdı. (s. 463)

EŖek de onlar gibi erkenden mektebe gelir ve akŖama kadar kalır ama onlar gibi derse girmez, derse gitmek yerine “yavaŖ yavaŖ” otları yer. Muhtemelen anlatıcı kucak kucak taşıyarak, belki de yorularak, ot getirdikleri bu eŖeğin hiç sıkıntı çekmeden gününü sadece otlarını yiyerek geçirmesini kendisinin sahip olmak istediği ama olamadığı bir rahatlık olarak görüyordur. Üstelik anlatıcı, eŖeğin yemini kendilerinin hazır ettiklerini belirttikten hemen sonra, hocanın eŖeğin bakımından onları sorumlu tuttuğunu ancak bu bakım iŖinden, hoca efendiye yarananların sorumlu olabileceğini yani eŖeğin bakımıyla ilgilenmenin mektepte “mükafat” mahiyetinde bir imtiyaz haline geldiğini söyler (s. 463). Öykünün birinci bölümünde anlatıcının ihtiyar eŖekten kısaca bu Ŗekilde bahsettiği görülür. Böylelikle anlatıcı arkasını doldurmadan eŖeėe kendince verdiği bir mizaçla ona kiŖilik atfeder. Hocanın eŖeėe “Çelebi” adını vermesi de çocuğun ona bir kiŖilik atfetmesinin sebeplerinden biri olabilir. Çelebi, görgülü, bilgili, ince ve olgun anlamlarını barındıran bir isimdir ve çocuğun sahip olduğu kiŖiliėi düşünöldüğünde anlatıya dahil eden eŖeğin adının, anlatıcının vahŖi mizacıyla tamamen ters düŖtüėü fark edilir. Sabahları mektebe derse geldiğinde eŖeğin bahçede ağacın altında, gölgede otlaması, kendisi güneŖin altında durmamasına rağmen anlatıcıyı rahatsız eder. Bu duruŖ eŖeğin kendisi hiçbir Ŗey yapmadan, adının da çağrıŖımıyla birlikte çocuğun zihninde keyfi yerinde bir varlık

olarak yer edinmesini sağlar. Böylelikle mektepteki çocuklar daha hiçbir şey olmadan eşeğe karşı tavır almaya başlayarak onunla zıtlaşırlar. Abdurrahman Çelebi'nin rahatı yerinde bir biçimde dinleniyor olması, onunla ilgileneni imtiyaz sahibi yapması, anlatıcı için kendisini huzursuz eden bir meydan okuma, müdahale edemediği, sahip olamadığı, kendi dışında kalan bir özgürlük olarak algılanır. Çocukların mantığına göre bulunduğu ortamda kendisinden başka herhangi bir varlık onlardan daha rahat bir durumda olamaz. Onunla aynı rahatlıkta da olamaz. Bu durum çocuğun kendi dünyasında kurduğu egemenlik alanını sınırlar. Çocuğa göre mektepte kendisinin buyruklarından bağımsız hareket eden bir eşek vardır. Bu eşek ondan savunmasız ve güçsüz olmasına rağmen bağımsız olabilmektedir. Bu durumda çocuğun eşeği kendisini rahatsız eden bir varlık olarak görmesi ve anlatının devamında eşeği intikam aracı olarak seçip ona kötülük etmesi, yaramazlığın ötesine geçmesine sebep olur. Yaramazlığın ötesine geçmesinin kökeninde ve kayıtsızca sınırı aşır kötülük işleminin altında yetişkinlerin hakimiyet kurduğu dünyada kendi oyununu yaratabilme ve hakimiyeti eline geçirme itkisi yatar. Başka gücü kabul etmeyen, her zaman, her yerde kendi hükmünün sürmesini ve böylelikle etrafındaki canlı cansız her şeyin kendi buyruğuyla hareket etmesini, kendisine bağlı olmasını isteyen çocuğun bu tavrı tam da Bataille'in bahsettiği çocukta sürekli bulunan "saf egemenlik" talebine karşılık gelir (Bataille, 2004). Çocuk doğduğu anda hiçbir gücü bilmediği ve tanımadığı için tek güç olarak kendisini görür. Bu yüzden toplum düzeninin bir parçası olmak, aile kurumuna dahil olmak, kurallara uymak ona bunları öğrenene kadar zor gelir. Öğrenip bu kurallarla yaşamaya ayak uydurana dek sınırı olmayan bir talep dünyasında yaşar. Oradan çıkmaz ve onu oradan çıkaracak herhangi bir şeyle karşılaştığında da onu yok etmek ister. Bitmeyen istekleri, onları elde etmesini engelleyecek varlıklara hükmetmeye çalışması ve bunu

gerçekleştirmesiyle artmaya devam eder. Öyküdeki eşeğin varlığı da çocuğun onu fark etmesiyle bağımsızlığı yok edilmesi gereken bir engel olmaya başlar. Böylelikle failin durmadan her şeye hâkim olmak isteyen, tetikte olan bilincine merhametsizce ötekini yok etme isteminin tohumu atılmış olur ve çocuk adım adım kötülüğe sürüklenir (Eagleton, 2011).

Eşek hakkında böyle bir izlenime sahip olan anlatıcı, eşeği ve mektepte yaptıklarını kısaca anlattıktan sonra yapılan derslere ve toplu okumalara becerip katılamadığını, mektepteki en birinci zevkinin hocası sudan sebeplerle arkadaşlarını falakaya yatırırken falakayı kendisine tutturması olduğunu dillendirir. “En birinci zevkim falaka tutmaktı...” (s. 464) diyen anlatıcının mektep saatlerindeki heyecanı taşkınlıklara katılmak ve falakaya yatırma eylemini takip etmekten ibarettir. (s. 464) Falaka tutmak anlatıcının zevkleri arasında olmaktan ziyade “en birinci” zevkidir. Burada falaka tutmaktan alınan hazzın, mektepte tadılan tüm hazlar arasında en zevk vereni olduğu görülür. En zevk veren hazzın, kötülüğe bir şekilde yordakçılık etmek olduğu düşünüldüğünde, ki çocuk arkadaşlarına acımak yerine onların acısını izlemekten keyif alır, bu zevkin sadistçe olduğu açıkça ortadadır. Bunu yeri geldiğinde hemen dile getirmesi de anlamlıdır. Anlatıcı, arkadaşı falakaya yatırıldığında onu izlemekten keyif alan tek kişi değildir. Metnin ilerleyen kısmında bu eylemi izlemekten anlatıcıyla beraber arkadaşlarının da keyif aldığı görülür. İzleyenler ve falakayı tutanlar, o sırada acı çekenin bulunduğu duruma aracı olmaktan ve işkence sahnesi izlemekten haz alırlar. Anlatıcı bu heyecanlarla mektebe gelip giderken yapacağı kötülüğün ilk kıvılcımı atılır. Bir gün hocanın enfiye kutusunu çalıp enfiyeyi burunlarına çeken çocuklar hep birlikte hapsirmeye başlar ve hocayı derin uykusundan uyandırır. Durumu anlayan hoca enfiye kutusunu kimin aldığını sorsa da kimse cevap vermez (s. 465). Çocuklar hocaya karşı birlikte hareket

ederler. Bunun üzerine hoca, herkesi falakaya yatırıp bir daha herhangi bir nedenden hapşırın olursa onu falakaya yatıracağına dair yemin eder. Hocanın ettiği bu yemin sıradan bir yemin değildir:

Hoca efendi dayağı bitirince bütün kuvvetiyle rahlesine vuruyor, “Kim hapşırırsa şart olsun ki öldürünceye kadar döveceğim” diye haykırıyordu.
“...”

“Şart olsun, kim hapşırırsa...” (s. 465)

Hocanın ettiği bu manalı yeminin nasıl bir yemin olduğunu tam olarak anlamaya anlatıcı, merak eder ve annesine sorarak bu yeminin mahiyetini öğrenir:

“Şart olsun!” Bu nasıl yemindi? Evde anneme sordum. Başını salladı.

Gözlerini açtı. “Çok büyük yemin!” dedi.

“Yalan yere bu yemini eden çarpılır mı?”

“Hayır.”

“Ya ne olur?”

“Daha fena.”

“Nasıl?”

“Karısı boş düşer.”

İyice anlayamadım. Ama bu yeminin dehşetini mektepte çocuklara etrafiyla söyledim. Artık hep evli adamlar gibi, yalan sahil, biz de “Şart olsun!” yeminine başladık. “Vallahi, billahi!” unutuldu. Hoca efendi de her sabah rahlesine çökerken hiç unutmuyor, “Kim hapşırırsa, şart olsun, öldürürüm” diye tekrarlıyordu. (s. 466)

Hocanın yemininin mahiyetini kavrayan anlatıcı bunu kullanmanın yollarını düşünür

ve bir gün mektepte arkadaşlarını yanına toplayıp kafasında kurduğu plandan

bahseder: Hocanın çok sevdiği eşeği Abdurrahman Çelebi’ye enfiye koklatacak,

böylelikle onu hapşırtıp hocanın eşeği falakaya yatırmasına neden olacaktır. (s. 467)

Hoca da her gün kuvvetli bir yemin ettiğinden eşeğini kendi elleriyle dövmekten

kaçamayacaktır. Anlatıcı anlatıda bu plandan, “Öyle bir şeytanlık kurmuştum ki daha

yapmadan gülüyor, katılıyordum. Çocuklar da bana bakarak gülüyorlardı” şeklinde

bahseder. (s. 467) Anlatıcının bu sözleri zihninde, her an yanlış yöne sapma eğilimi

içerisinde olduğunu ve bunun kötülük yapma isteğini nasıl yeşerttiğini gösterir.

Çocuğun niyeti her ne kadar hocadan intikam almak gibi gözükse de sadece bu amacı

taşımaz. Planını eşek üzerinden kurması çocuğun anlatının başından beri “bir şey

bahane olsa da eşeğe zulmetsem” fikrini taşıdığını hissettirir. Bu yüzden okur yapılan planın eşeğe enfiye koklatıp eziyet etmek olduğunu öğrendiğinde ve çocuk tarafından planlananların bir bir yapıldığına tanık olduğunda şaşırır. Hocadan intikam almanın başka yolları da olabilecekken bu yolların içinden eşeğe falakayla eziyet edilmesi tamamen bilinçli bir şekilde seçilmiştir. Nihayetinde fiziksel olarak acıyı çekecek olan eşektir, hocanın kendisi bu duruma en fazla çok üzülecektir. Anlatıcı esasında kendisine uygulanan fiziksel şiddetin karşılığını kendisine bu şiddeti uygulayan kişiden değil de durumla hiç ilgisi olmayan ve konuşamayan, kendini savunamayan bir varlıktan çıkarmaya çalışır. Bu seçim ilk bakışta görülen intikam nedenselliğini anlamsız kılar ve eylemi haz alınan keyfî bir seçim konumuna taşır. Öykünün başı dışında anlatı boyunca işkence edilene kadar konunun anlatıcı tarafından tekrar eşeğe getirilmemesi eşeğin tamamen “gereksiz sayıldığını” da gösterir (Coşkun, 2017). Anlatıcı hiçbir şekilde kendisiyle eşek arasında söylediklerinin arkasını dolduracak bir gerilim yaratmaz. Onu nesne hâline de getirmez. Kendisinden güçsüz olanı, bir işkenceyi seyretme keyfini tatmak için öylesine kullanır.

Eşeğe enfiye koklatılırken eşeğin gereksiz sayılmasının yanı sıra, zorla, şiddetle, tekmelenerek alt edilmesi ve hayvanın verdiği mücadelenin etkisiz hâle getirilmesi de söz konusudur:

Kapıdan çıktık. Her akşam Hoca Efendi’nin izin verdiği iki çocuk önden çıkar, eşeğin yularını, semerini vururdu. Taş merdiveni koşarak indik. Abdurrahman Çelebi yiyemediği otların üstüne uzanmış yatıyordu. Tekmeleyerek kaldırdık. Yularını, semerini vurduk. Artık ilahi sesleri kesilmişti. Ben cüzdanımdan içi enfiye dolu kâğıt boruları çıkardım. Yavaşça eğildim. Abdurrahman Çelebi daha bir şey anlamıyordu. Bu borulardan bir tanesini bütün kuvvetimle burnuna üfledim. Genzine bir tabanca sıkılmış gibi şaha kalktı. İkinci boruyu üfleyemedim. Yularından tuttum. Sıçrata sıçrata taş merdivenin önüne doğru götürdüm. Öteki çocuk yanımdan geliyor, gülmek için eliyle ağzını tutuyordu. (s. 467)

Abdurrahman Çelebi anlatıcı çocuğa göre “yiyemediği” otlar üzerinde yatar. Eşeğin yiyemediği otlar da çocuğu rahatsız eder. Eşek konusunda gözüne batan durumlar arttıkça ve eşeğin rahat hâlini gördükçe yaptığı planın sonuçlanması ona daha çok zevk verecektir. Çocuklar daha hayvan burnundaki enfiyeden huysuzlanmaya başlar başlamaz gülmeye başlarlar.

Kahkahalarla katılan çocuklar, “Falaka, falaka...” diye bağrışıyorlardı. Ben onlardan cesaret aldım. Dedim ki: “Hoca Efendi, bugün mektepte ‘Kim hapşırırsa şart olsun falakaya yıkacağım’ dediniz. Eğer Abdurrahman Çelebi’yi affedersiniz karınız boş düşer.” Çocuklar ders gibi bir ağızdan ve ahenkle: “Karınız boş düşer, karınız boş düşer” diye haykırıyorlardı. Hoca Efendi bir an şaşırdı. Bineceği zamanlar “Oh benim Abdurrahman Çelebi, oh benim Abdurrahman Çelebi” diye muhabbetle okşadığı eşeğine dehşetle baktı. Kapının yanından bir çocuk ileri koşmuş, falakayı, değneği çıkarmıştı. Abdurrahman Çelebicik intizamsız fasılalarla hapşırıyor, burnunu yere sürmek istiyordu. (s. 468)

Anlatıcının eşeğe alaycı bir şekilde “Çelebicik” demesi failin duygusuzluğunu ve kurbanının savunmasızlığından aldığı tatmini gösterir. Fail tüm eylemlerini hiçbir duygusal karmaşaya kapılmadan ve kararlarından tereddüt etmeden yapar (Eagleton, 2011). Olanlar onun için çok sıradandır. Önemli olan tek şey kendi küçümseyici istemidir. Henüz tabu vicdanı da oluşmamış çocuk istemli ve iradeli bir şekilde hiçbir engele takılmadan kötülük yapar ve bundan keyif alır (Eagleton, 2011). Eylemin bu şekilde vicdansızca işlenmesi kötülüğü daha saf yapar. Hoca hapşıran eşeğini verdiği güçlü yeminden ötürü falakaya yatırmak ve çocukların bu eylem için falakayı hazırlamalarını istemek zorunda kalır (s. 468). Kurguda falaka takımını getiren ve eşeği falakaya hazırlayan diğer çocuklar da bu noktada önemlidir. Çünkü bu durum başından beri sadece anlatıcının değil diğer çocukların da bu plana destek olduğunu gösterir. Grup halinde kötülük yaparlar. Toplanmaları ve aynı amaç için birlik olmaları onları daha güçlü yapar. Bu güç, anlatıcının kendisini lider konumunda hissetmesine ve egemenlik duygusunu pekiştirmesine neden olur. Arkadaşlarıyla

beraber zevk alarak gerçekleştirdiği bu kötülük oyununu kendisi icat etmiştir. Olaylar olup biterken arkadaşları görevleri organize bir şekilde paylaşmışçasına işkence aletlerini hemen hazır ederler. Eşeğin falakaya yatırılmasını hevesle bekleyerek eşeği işkence için hazırlarlar:

Çocuklara mı, eşeğe mi, neye kızdığını bilmeyen Hoca Efendi gayr-i ihtiyari “Yıkınız!” emrini verdi. Belki yirmi çocuk Abdurrahman Çelebi’nin başına üşüştük. Uzun bir uğraşmadan sonra yere yatırdık. Arka ayaklarını falakaya yatırdık. Hoca Efendi sopayı eline aldı. Nallar gibi “tak tak” vurmaya başladı. Eşek debeleniyor, çocuklar bağırıyor, gülüyor, naralar atıyordu. Müthiş bir gürültü... (s. 469)

Eşeğin falakaya yatırılışını bir kutlama gibi izleyen çocuklar eşeğin acı çekiyor olmasından hiç etkilenmez. Karşılarında canlı bir hayvanın bedenine hayvanın kendisi zorla zapt edilerek zarar verilirken çocukların içinden hiçbiri bunu durdurmaz, durdurmayı düşünmez. Olay örgüsü içerisinde anlatıcı zavallı eşeğe bir kere bile acımazken akranları arasında da acıma duygusuna sahip bir çocuk yoktur. Oysa eşeğin debelenişi öyle göz önünde gerçekleşir ki dikkatli bakıldığında ortada bir zulüm olduğu reddedilemeyecek şekilde göz önündedir. Böyle bir işkence anında içlerinden en azından birinin elinde olmadan müdahale edeceği düşüncesi akla gelir ama buna rağmen olanların devam etmesi yapılan kötülüğü engellemeyen çocukların yapısı hakkında okuru düşündürtür. Hiçbir duygusal duraksama yaşamadan eşeğin çırpınışlarını izlemekten tekrar tekrar keyif alan ve bu trajikomik sahneyi seyretmekten mest olan çocukların bu haliyle onların her zaman masum oldukları kanısına sekte vurulur (Eagleton, 2011). Yapılan kötülüğü görmezden gelmekle kalmayan çocuklar, işkence iç parçalayan bir şekilde devam ederken planlarının işlemediğine sevinir, sebep oldukları bu sonuçtan asla pişmanlık duymazlar. Planlarının işlemesi, yapmak istediklerini gerçekleştirdikleri konusunda onları tatmin eder ve hocalarını kendisinin tahmin edemeyeceği bir şekilde tuzağa düşürmeleri

ondan intikam almalarını, tam da istedikleri gibi, sağlar. Anlatıcı, hocayı, düşünmeden yapmış olduğu yemin üzerinden, çok sevdiği eşeğine eziyet etmek zorunda bıraktığı için bu zekice davranışıyla hınzırca bir tavır içine girer. Hocadan başka bir yolla intikam almak yerine onu, eşeğine karşı duyduğu zaafından yakalamak, zihninde gizlice yer edinmiş düşünceleri de açığa vurur. Bu düşüncelerden birincisi hocanın kendi üzerlerindeki iktidarının kendi özgürlüğünü sürekli kısıtladığıdır. Bundan rahatsız olan çocuk anlatının en başından beri bir şekilde bu iktidarı yıkmanın yollarını arar. İkinci düşünce ise eşeğe dilediği gibi eziyet edebilme hakkıdır ki bu hak onun hocadan alacağı intikam üzerine plan yaparken kullanacağı bahaneyi bulmasına zemin hazırlar.

Eşeği arkadaşlarıyla “uzun bir uğraşmadan” (s. 469) sonra yere yatıran anlatıcı büyük bir iş başarmış olduğunu düşünür çünkü eşeği işkence için yere yatırmak onun için girişilmiş bir “uğraş” tır. Bunun için çaba harcadıklarından bu uzun uğraş onları yorar ama nihayetinde istedikleri gözlerinin önünde olup bittiğinde, seyrettiklerinin, uğraşlarına değdiğini düşünerek naralar atarken üzerlerinde ellerinde olmayan bir kahramanlık edası sinmiş olduğu görülür (Eagleton, 2011). Bu durum ve kendilerinde gösterdikleri kahramanlık başarma hissini tattıklarını ve böylelikle yaptıkları kötülüğe kendilerince anlam yüklediklerini gösterir. Bu anlam hocanın iktidarının yerle bir olmasıyla güçlense de aldıkları zevk, savunmasız ve zavallı bir eşek üzerinden gerçekleştiği için asıl amaçlarının kötülük yapmak istemeleri ve nihayetinde bunu yapabilmiş olmaları olduğu anlaşılır. Çocuklar hocadan aldıkları bu intikamın ve işkence seyrinin keyfine varırken aniden kaymakam mektebi ziyarete gelir. Olanları gördüğünde çocuklar tarafından basit bir intikam aracı olarak düşünülen durumun sonucu kaymakamın teftişiyle renk değiştirmeye başlar ve hoca eşeği falakaya yatırdığı için işinden kovulur. Böylelikle çocuklar hocanın kendi

üzerlerindeki iktidarı azaltmakla kalmamış mesleğini de elinden almış olurlar.

Hocanın tamamen yerle bir edilmiş gücü çocukların gücüne dönüşür. Anlatıcı ve arkadaşları kendilerini sınırlayan hoca engelini içlerinden birinin yaptığı planla yok etmişlerdir. Yaptıkları planda da aracı olarak buyurgan bir tavırla ele geçip güçlerini sonuna kadar kullanabildikleri bir varlık olan eşeği ele geçirip hükmetme duygularını tatmin etmişlerdir.

“Falaka” öyküsü mevzubahis olduğunda anlatıcının akla gelmeyen bu ayrıntıları öykü boyunca atlamadan verdiği görülür. Öykünün sonunda da küçükken yaptığı bu planı, bu planın sonucunda hocanın işinden olmasını, hatırlar ve kendince “tuhaf muziplik” olarak adlandırarak gülümser. Bu sırada kalbinde belirsiz bir acı sızlar ama bu acı da işkence ettikleri eşek için değildir. Eşeği falakaya yatıran hocası, onun yaptığı intikam planından ötürü, kaymakam tarafından basılarak mektepteki işinden kovulduğu içindir (Seyfettin, 2011, s. 469). Bu düşüncesine rağmen anlatıcı çocukken yaptığı muzipliğin en azından tuhaflığının farkındadır. Ancak tuhaflığı hatırladığında “gülümsemesi” (s. 470) aynı zamanda eşeğe yaptığı kötülüğün hâlâ farkında olmadığını gösterir.

Sonuç olarak, anlatıcının anlatı sonunda eşeğe yaptıklarından ötürü hiçbir pişmanlık duymaması ya da işkence ettikleri hayvan üzerine hiçbir yorumda bulunmaması, kötülüğün öyküde bir mesaj vermek için araç olarak kullanılmadığını açıkça gösterir. Öyküde en başından itibaren hocanın çocukları küçük sebeplerden falakaya yatırması bir kötülük temsili olarak okunabilir. Şiddet içermesi, keyfi olması bakımından radikal olarak da değerlendirilebilir. Ancak her ne kadar anlatıda mektep hocalarının çocukları okuturken ne tür kötülükler ettiği, bu geleneksel yöntemlerin ne kadar yanlış olduğu, falakaya yatırmanın kötülüğü üzerinden aktarılmış olsa da amaç anlatıcının ve diğer çocukların Abdurrahman Çelebi’ye ettiği

kötülüğü anlatmak değildir. Bununla beraber hocanın çocukları falakaya yatırması kötülük olduğu halde anlatıcı tarafından çocukların yaptığı kötülük gibi ele alınmaz. Çocukların eşekle uğraşması, eşeğin can çekişmesi ayrıntısıyla verilirken hocanın herhangi bir çocuğu falakaya yatırması ayrıntısıyla verilmez. Buradan hareketle çocukların eşeğe yaptığı kötülüğün niteliği de daha başkadır denebilir. Bu durum, yani kötülük anlatısındaki failin yetişkinden farklı olarak çocuk oluşu, kontrol edilemez tesadüfler karşısında belli bir gerçeklik ve kötülüğün yok edilmezliğini çocukluğun doğuştan gelen agresiflik ve yıkıcılığıyla açıklamış olur (Bernstein, 2010). Çünkü vicdanın en temel hâli olan tabu vicdanı çocukta henüz oluşmadığından öznedeki her şeyi yapabilme isteği alacağı hazla birleşerek çocuk öznenin istencini bozmasına ve kötülüğü çok kolay bir şekilde işlemesine neden olur (Bernstein, 2010, s. 40).

Ömer Seyfettin'in bahsi geçen bir diğer öyküsü "İlk Cinayet"te ise çocuğun yaptığı kötülüğün arka planda değil öykünün tamamında radikal bir şekilde temsil edildiği ve anlatıldığı görülür. "İlk Cinayet" tıpkı "Falaka" gibi anlatı zamanı ile olay zamanının farklı olduğu bir hatırlayış öyküsüdür. Öykü görünüşte bir yaramazlık öyküsüdür fakat anlatı ilerledikçe diğer öykülerde olduğu gibi yaramazlığın sınırının derhal geçilerek radikal bir kötülüğe dönüştüğü görülür. Bu öyküde anlatıcı yaptığı kötülüğün öznesi olduğunun farkındadır ve istencin bozulma hâli daha yakından takip edilebilmektedir.

Öykü birinci tekil anlatıcının çocukluğunda yaptığı bir şey sebebiyle neşesini kaybettiğini ve bu yaptığı şeyin ona azap verdiğini, olanı asla unutmadığını ifade edişiyile başlar (s. 1111). Ona azap veren hatıra bir vapur güvertesinde yaralı bir martı yavrusunu eliyle boğarak öldürmesi olduğu gibi aynı zamanda hatırladığı ilk anısıdır. Anlatıcının çocukluğuna döndüğünde hatırladığı ilk şeyin yaptığı bir

kötülük olması, işlediği bu cinayetle kendi benliğine unutulmaz bir haz yaşattığını gösterir. Belleğinin köşesinde unutulmadan yaşayan bu an ilk olması sebebiyle anlatıcının benliğini gerçekleştirdiği ilk andır. Yaşadığı şeyi, Tolstoy’un daha dokuz aylıkken banyoya sokulduğunda yaşadığı hazla karşılaştırıp, yetişkinliğinde olayı hatırladığında hissettiği ilk duygusunun ıstırap olduğunu eklese de yıllar geçmesine rağmen yaşadığı şeyi hiçbir ayrıntısını unutmadan anlatabilmesi, yaptığına benliği üzerinden ne kadar anlam yüklediğini gösterir (s. 1111). Anlatıcı, öteki üzerinde tek başına, yönlendirilmeden karar vererek failliği ilk kez tatmış, böylelikle ilk kez kendini gerçekleştirme duygusunu hissederek varlığını öteki üzerinden anlamlandırmıştır. Tattığı bu faillik sıradan bir şekilde değil ötekinin canını vermesiyle sonuçlanır. Sonucun bir yaşamın sonlanması şeklinde olması faile güçlü, tanrısal bir haz yaşatmıştır. Bu yüzden gerçekten fail olarak hissettiği bu anı anlatıcının hatırladığı ilk anısıdır. Cinayeti işlerken dört yaşında “ha var ha yok” tur (s. 1141). Yaşı dikkate alındığında işlediği cinayet, sonrasında kötülük olarak adlandırılacak eylem, çocuk olmasından dolayı kendisinden beklenebilen bir eylemdir. Ancak anlatıcının kendisi olayı çocukluğuna dönüp anlattığı için gerçekleşen eylemi o şekilde değerlendiremez. Yetişkin olana kadar öğrendiği normların etkisiyle o dönemde yaptığı eyleme baktığında hâlâ içinde bir sıkıntı duyduğunu ifade eder (s. 1141). Çok önceden yaşadığı bu şeyi anlatırken yetişkin bakışıyla yeniden değerlendirdiği için sıkıntılı bir durum olarak sunar. Oysa olay gerçekleşirken hissettiklerine bakıldığında, dört yaşında, bu cinayeti işlerken oldukça keyif almıştır. Anlatıcı durumun kendisine sıkıntı verdiğini tekrar etmesine rağmen cinayeti işlerken “sanki dünyaya o anda doğmuş” gibi hissettiğinden bahseder. İşlediği cinayetten aldığı hazzın kendisine nasıl hissettirdiğini söyleyen anlatıcı çocukluğuna dönerek gerçekleşen olayı anlatmaya başlar. Cinayete adım adım nasıl

yaklaştığını anlatırken, cinayetin nasıl işlendiğinden bahsetmeden önce, anlatıcının, annesinden bir şeyler istemeye başladığı bir kısma yer verilir (s. 1111). Cinayeti işlemeden bir önceki an aynı zamanda anlatıcının annesinden bir şeyleri ısrarla istemeye başladığı andır. Israrla isteme eylemi, çocukların taleplerini çevresindeki eşyalar ve nesneler üzerinden üretme potansiyellerinin ne kadar yüksek olduğunu ve bu konuda fazla ısrarcı olduklarını gösterir. Çocuk önce annesinin elindeki gümüş maşacığı ister ardından güvertenin köşesindeki küçük yavru martıyı tutmak ister (s. 1141-1142). İstediginde istediklerine sahip olmak hakkını sorgulamadan ister çünkü çocuklar yetişkinler gibi isteklerini etrafındaki diğer varlıklara göre sınırlandırabilen sosyosantrik varlıklar değil sınırın varlığından haberi olmayan, bunu sezse bile dikkate almayan bencil yani egosantrik varlıklardır. Birden zihinlerinde var olan ilgi merakla hareket ederek duygularının onları yönlendirdiği hazzı tatma amacıyla yaşarlar (Şemin, 1968). İçlerinden gelen istekle ve alacakları hazla bağlantılı olarak gösterdikleri davranış bencildir çünkü kendi dünyalarının dışında kalan, işlerine gelmeyen başka bir dünya onları ilgilendirmez.

Öyküde karşılaşılan egosantrik ve haz duymaya eğilimli olan çocuk fail, aynı zamanda “başı açık, saçları çok, hem galiba dağılmış” (s. 1112) vaziyettedir. Anlatıcının çocuktaki güçlü ve zapt edilemez duyguya uygun bir betimleme yapması önemlidir. Böylelikle anlatıcı failin istediklerini eline alan, isteği geri çevrilmeyen, istekleri konusunda ısrarcı olan yapısını yaptığı bu betimlemeyle de hissettirir. Anlatıcının çocuklukta isteklerinin o an birer birer gerçekleşmesinin ardından güvertede bulunan diğer kişiler, annesi ve annesinin arkadaşları, kendi aralarında martı yavrusu hakkında konuşmaya başlarlar. Konuşanların “yavru olacak”, “denize düşerse boğulur” cümleleri (s. 1112) anlatıcının hükmedecek bir varlığı fark etmesine neden olur. Çocuk martı yavrusuyla dilediği gibi uğraşabileceği konusunda

uyanır ve bu uyanış onu harekete geçirerek yanlış yola saptırır ki çocuğun yanlış yola sapıp kötülük yapması yapısı gereği işten değildir. Martı yavrusunu eline aldığı anda annesinin kendisine “sıkma, böyle tut” (s. 1142) demesi çocuğun merakını arttırır ve çocuk annesi vapurdaki kadınla konuşmaya dalmışken martıyı sıkıkça sıkmaya başlar. Yapma denileni yapar çünkü yapısı gereği sınırlandırılmaya bir yatkınlığı olmadığı gibi kural olanın uygulanması gerektiğine dair bir ilkeye sahip olsa da bir taraftan ona ilkeyi hatırlatan annesini gözetleyerek gizlice, fırsat bulduğu anda herkesin bildiği bu ilkeyi bozmaya çalışır. Nihayetinde yapma denileni yapar ve yaptığından aldığı haz onu martıyı öldürmeye kadar götürür:

Kuşçağızın tüyleri o kadar beyaz ki... Dokunuyorum... Kanatlarının kemikleri belli oluyor. Ayakları kırmızı. Kaçmak için hiç çırpınmıyor, şaşırmış. Gözleri yusuvarlak. Kırmızı gagasının kenarında sanki sarı bir şey yemiş de bulaşığı kalmış gibi sarı bir iz var. Boynunu uzatarak çevresine bakmağa çalışıyor. Ben o zaman gözlerimi anneme kaldırıyorum. Yanımdaki hanımla gülüşerek konuşuyorlar. Benimle ilgili değil. Sonra beyaz kuşun uzanan ince boynunu yavaşça elimle tutuyorum. Bütün gücümle sıkmağa başlıyorum. Kanatlarını açmak istiyor. Öteki elimle onları da tutuyorum. Mercan ayakları dizlerime batıyor. Sıkıyorum, sıkıyorum, sıkıyorum. Dişlerimi, kırılacak gibi sıkıyorum, gık diyemiyor. Sarı kenarlı gagacığı titreyerek açılıp kapanıyor. Pembe sivri dili dışarı çıkıyor. Yuvarlak gözleri önce büyüyor. Sonra küçülüyor, sonra sönüyor... Birdenbire, kasılmış ellerimi açıyorum. Beyaz kuşçağızın ölüsü «pat!» diye düşüyor yere. (s. 1112-1113)

Elinde sıkmaya başladığı martının canlılığı, kendisini savunmak için harekete geçişi onu eliyle kavrayan çocuğu daha da kışkırtır ve anlatıcı kendinden geçerek martıyı boğar. Annesini gözetledikten sonra martının hareketlerine odaklanan ve hareketlerini sınırlandırıp sonlandırmak için elleriyle martıyı sıkıkça sıkın çocuk ne yaptığıнын, martının artık ses çıkaramadığının farkında olduğu halde eylemini sürdürmeye devam eder. O anda artık ne annesinin tepkisi ne de avuçları arasındaki canlıнын onun yüzünden can çekişmesi önemlidir. Kendini aldığı hazzı bırakan, hazzın giderek artmasına odaklayan çocuk o an dışındaki her şeyi unuttur. Son nefesini vermeye yaklaştığının belirtilerini göstermeye başlayan martının içler acısı

halini gördükçe ondaki hareketliliğin sonlanmasını arzular. Faillerin işledikleri cinayetler sırasında benzer davranışlar göstermesi üzerinden Eagleton, bu anda öznelerin gerçeklikten koptuğunu ve sapmış bir istençle elindeki varlığın canlılığını sonlandırma arzusuna kapıldığını söyler. Bu sonlandırma ve bitirme arzusu aynı zamanda insanoğlunun doğduğundan beri bilinçaltında sakladığı ölüm arzusunun devamıdır. Yani artık fail olan çocuk, kurbanını öldürerek sorgulanmayacak, alternatif bir can verişin nasıl olabileceğini deneyimler. O anda gelen özgürlük, taşkın, ham, işlenmemiş, sonu olmayan kuvveti, bir teheyyüç hâlinde ortaya çıkartır. Özgürce yaptığı öldürme eylemini annesinin ona bakmadığı bir anda gerçekleştirmesi anlamlıdır. Gözden kaçış, çocuğun yaptığı şeyin suç olmasının yanında hazzı yalnız başına tatmak istemesinden kaynaklanır. Bu kaçış gerçeklikten kopuşa, kendine ait bir dünyanın yaratılmasına açılacak yolu daha kolay döşemesine yaradığından bilinçli bir kaçıştır. Bu durum çocukların toplu oyun oynar gibi gözükrken yakından bakıldığında aslında tek başlarına, monolog hâlinde konuştuklarının fark edildiği anlar gibidir. Çocuk fail kendi yarattığı, kötülük yaptığı, öldürme hazzını tattığı, merakla aldığı hazzın ötesine geçtiği o biricik anda görülmek istemez. Görünmezliği arzulamasının sebebi yaptığı şeyin suç olmasının yanı sıra büyüleyici bir taşkınlık deneyimini başkasıyla paylaşmak istememesidir. Eagleton çocuğun bu hâlini “muhteşem bir özgürleşme” olarak ifade eder. Yani çocuk denilen varlık kendi dünyasında o kadar özgürdür ki bu özgürlük tanımı yetişkinler olarak bir düzene tâbi olduğumuz için artık tahayyül edemeyeceğimiz bir tanımdır.

Muhteşemden kasıt failin iradesini kullanırken herhangi bir sınır kabulü olmadığı gibi herhangi bir sınır bilisinin olmaması nedeniyle istediği her şeyi yaptığını ifade edebilmektir. Bu hâliyle yaratmak kadar heyecan verici olan öldürmenin korkunç bir cahillikle, amaçsızca sadece haz için deneyimlendiği bu eylem, kurbanın direndikçe

failin daha da keyif almasıyla radikalleşmektedir. Anlatıcının “kendini bilir bilmez yaptığı bu cinayet” aslında kötülüğün de “kendilik bilgisi” kadar varlığa içkin bir eylem olduğunu göstermektedir (s. 1114).

Çocuk martı yavrusunun ölümünden sonra martıyı kendisinin öldürdüğü fark edildiğinde ağlamaya başlar. Ağlayışı durmak bilmez öyle ki anlatıcı nerede sustuğunu hatırlamaz, sanki ebediyen ağlar (s. 1114). İlk bakışta fail martının ölümüne çok üzüldüğünden ağlıyormuş gibi görünse de aslında bu davranış bir bencillik ve egemenlik kurma stratejisidir. Çocuk çok ağlayarak kendisine yüklenecek katil sıfatını en başından defeder. Neden martıyı öldürdüğüne dair sorulacak soruların önüne geçer; çocukluğun sorumluluğu geçersiz kılan “masumiyet” kabulüne yaslanır. Bağıra bağıra, durmaksızın ağlamak hem içindeki duygu taşkınlığını dışa vurur hem de bu taşkınlığı sorgulanamaz hâle getirir. Bütün eylemlerinin merkezinde aldığı haz ve bu hazza bir şekilde leke sürülmesini engelleyecek eyleme özgürlüğü vardır.

Çocuğun eylediği kötülüğün duygusuzca yapıldığını gösteren gerçeklerden biri de karakterin henüz vicdanının oluşmamasıdır. Vicdan ahlâk duygusunun varlığı için bireyde olması gereken öncül, reddetmeyi içsel olarak algılayan ve içgüdüden feragati zorunlu kılan bir duygudur (Bernstein, 2010). Anlatıda cinayeti işleyen, yaşı gereği henüz vicdan duygusunun bilgisine sahip olmayan, yaratılıştaki hayvanlık, insanlık ve kişilik ön eğilimlerinden ilki dışında yine yaşı gereği diğerlerini öğrenmemiş bir çocuktur (Bernstein, 2010). Hayvanlık aşamasının “canlılık” özelliğine sahiptir. Sadece canlıdır, onu diğer canlılardan ayıran özellikleri vardır ama aktif değildir. İnsanlık ön eğiliminin rasyonelliği ile kişilik aşamasının zorunlu kıldığı sorumluluk duygusuna sahip değildir. Kendisinden güçsüz canlıların - bilinçaltında kendisinin- yaşamını sonlandırmayı arzular. Bu arzuyla sürekli kötülük

düşünmeye teşne zihni martıyı elinde sıkmaya başladığında onu hep daha yanlış olana saptırır. Böylece çocuk amaçsızca, meraklı bir şekilde haz alarak bir cinayetin faili olur ve kendinden geçer. Bununla beraber bu çocukluk anısı çocuğun failleştiği ilk eylemidir. Anlatıcının yetişkinken hatırlayarak üzüldüğü bu kötülük onu ehlileştirerek toplumsal iyilik kavramına yöneltmiş ve dönüştürmüştür.

Kurbanını öldürdüğünde aldığı hazla kendinden geçerek ağlayan ve hayatında kendini gerçekleştirdiği ilk an olarak o anı kabul eden çocuk failin ardından bu sefer Ömer Seyfettin'in "Acıklı Bir Hikâye" adlı öyküsüne bakılacaktır. Öyküde kötülük temsili anlatının sonunda birkaç cümleyle yapılsa da anlatının öncesi, okuru o ana hazırladığından değinilecek kötülük temsili, öykünün sonunda odağa taşınmış olur. Ömer Seyfettin'in "İngiliz Edebiyatından İntikal" (s. 866) alt başlığıyla yazmış olduğu bu anlatıda bir çocuk, kendinden emin bir şekilde düşünmeden minik bir serçeyi tüfeğiyle vurur. Öyküdeki cinayetin anlatılış şekli, işlenen kötülüklerin bir önceki öyküyle beraber düşünüldüğünde birbirlerinden hem nasıl farklılaştığı hem de birbiriyle nasıl benzeştiği konusunda yol gösterici olacaktır. Öykü, kötü hava şartları betimlemesiyle başlayan, anlatıcının anlatı sırasında olay örgüsünden bağımsız, ana temadan saparak yorumlar yaptığı iki sayfalık kısa bir metindir. Öykü baştan sona bir kötülük anlatısı olmasa da kışın donmakta olan bir serçenin yem bulup karnını doyururken bir çocuk tarafından tüfeğiyle vurulması ve can vermesini anlattığı için kötülük temasını içinde barındırır.

Anlatıda kurban "gereksiz" sayılır ve cinayet yorumlamamızı zorlamayacak kadar apaçık ortadadır. Bunun yanı sıra kuş kavranamaz bir sıradanlıkla, duygusuzca öldürülür. İlk olarak anlatı bir zorlu kış betimlemesiyle başlar:

Müthiş bir kış... Her taraf kar içinde... Dereleler, tepeler donmuş! Tabii, ağaçların yaprakları da dökülmüş... (s. 866)

Kış şartlarının kötü olması anlatı sırasında odağa gelecek, ölmek üzere olan, karnı aç “mini mini” serçenin durumunu daha acıklı hâle getirir. Kurban tıpkı kış mevsiminin seyri gibi gitgide güçsüz bir hâle gelir. Çocuk, kurbanın giderek güçsüzleşmesine tanık olmaz. Belki serçenin hâline tanık olsa, onu öldürmekten daha fazla keyif alabilecektir. Cinayeti işlerken çocuğun kurban hakkında varlığının dışında oluşacak herhangi bir farkındalık kurbanın gereksiz sayılmasındaki göz ardı etme duygusunu tam olarak yansıtamayabileceğini de düşünmek makuldür. Bu yüzden anlatıdaki empati yoksunluğundan gelen göz ardı etme hâli işlenen cinayeti radikal yapan en önemli unsurlardan biridir. Çocuğun serçenin aç kalmasına tanık olmaması da bu duygusuzluğun yaratılabilmesi için anlatıda kullanılır. Böylelikle düşüncesizlik ve duygusuzluk çocuk karakteri okuyucunun gözünde zalimleştirerek cinayete zemin hazırlamış olur.

“Ölüyorum, ölüyorum!” diyecek kadar bile sesi çıkmayan serçe tam ölmek üzereyken yanından bir at arabası geçer ve ardında bir gübre bırakır. Yakınında olmayan gübreye bir gayret yaklaşan serçe gübrenin içindeki yemleri hızlıca yer ve kendine gelerek “cık cık” diye ötmeye başlar (s. 868). Serçenin tam da ölecekken yemi bulması, sonrasında canlanıp öterek umutlu bir atmosferin yaratılması, sonradan gerçekleşecek öldürme eyleminin etkisini arttırması bakımından dikkate değerdir. Anlatının bu kısmında güçsüzleşen kurbanın kendini ölümün pençesinden kurtarışına ve mücadelesine tanık oluruz. Tıpkı “İlk Cinayet” öyküsünde martının çocuk tarafından sıkılırken kendinde can bulup boynunu yukarı doğru uzatmaya başlaması gibi bu anlatıda da serçeye bir hareketlilik, can havli gelir. Canlılığın geldiği esnada bahçeye elinde tüfekte bir çocuk çıkar, öten serçeye bakar, tüfeği kaldırıp dipçiğini sağ omzunun uyluk kemiğine dayar. O anda serçe çocuğu görmez -

kurban tüm olacıklardan habersizdir, bu işlenen cinayeti içler acısı bir hâle

getirmektedir- ve öterken anlatıcı sözlerine şöyle devam eder:

Çocuk güzel bir nişan aldı. Sağ elinin şahadet parmağının ilk boğumuyla tetiği çekti: Bum.... Serçecik vuruldu. Ölüsü karların üstüne düştü!

Kıssadan hisse:

İnsan bir (...) yediği zaman damın üzerine çıkıp bağırmamalıdır! (s. 868)

Çocuğun özellikle “güzel” bir nişan alması, öldürme eyleminden alınacak keyfi önceleyen bir kelime seçimi olmasıyla önem taşır. Kelime seçimleriyle birlikte çocuğun bütün hareketleri ayrıntılı bir şekilde tasvir edilir. Anlatının sonuna da “kıssadan hisse” (s. 868) kısmı eklenerek serçenin canlanıp ötmeye başlaması alaycı bir şekilde eleştirilir. Ölüp karların üstüne düşen serçenin akıbetindeki hüznü anlatan hiçbir söz yoktur. Anlatı boyunca konu dışına çıkarak sürekli yorum yapan anlatıcı, serçenin ölümü hakkında içinde merhamet barındıran bir şey söylemez. Çocuk gelir, serçeyi görür ve vurur. Kurbanın vurulduktan sonra çektiği acı hiç gündeme gelmez ama anlatıcı tarafından çocuğun “tüfeğin dipçliğini sağ omzunun uyluk kemiğine” (s. 868) dayaması dikkat edilmesi gereken ayrıntılardan biri olarak verilir. Ayrıntıların bu yönde seçilmesi Ömer Seyfettin’in özellikle cinayet anlarını, failin eylemlerini ayrıntısıyla anlattığı diğer anlatılarını akla getirir. Önceden de belirtildiği gibi dilin bu şekilde duygusuz ve tahrik edici kullanımı yazarın anlatısında kötülüğün radikal bir şekilde temsiline yardımcı olur.

Kötülük yapan çocuk bencilce davranır. Sadece kendisi, eylemin getireceği kişisel çıkar önemlidir. Anlatının sonunda da anlatıcı kurbandan çok failin eylemlerine odaklanarak kendinden güçsüzün yaşamına hükmedip onu öldüren failin özneliğini vurgular. Çocuk serçeyi içinde bulunduğu durumun öncesini ve sonrasını düşünmeden, duygusuzca öldürür. Sadece alacağı keyif önemlidir. Eylemde fiziksel bir şiddet olmasa da alınan nişanda kurşunu serçeye isabet ettirmeye özendiren bir

tatmin olma hâli mevcuttur. “Cik cik cik!” (s. 868) diye öten, “tin tin” (s. 868) sıçrayan, “mini mini” (s. 867) elleri yani kanatları olan serçe, çocuğun anlık isteğine kurban olur. Çok açık ve sıradan bir şekilde, üzerine hiç düşünülmeden öldürülür. Çocuğun serçenin varlığını fark etme anı oldukça kısadır. Anlatıcı bunun üzerinde durup okuyucunun o ana anlam yüklemesine izin vermez. Bu, yapılan eylemin amaçsızlık derecesini ve öylesineliğini artırarak radikalliğini ortaya koyar. Sıradan, kolay, düşüncesizce ve faili için normal bir eylem gerçekleşir.

Ömer Seyfettin’in incelenen üç öyküsünde kötülük çocuk failler tarafından kötülüğe evrilen yaramazlıktan radikal kötülüğe kadar geniş bir skalada ve açık bir şekilde işlenir. Öykülerde farklılaşan anlatıcı biçimleri kötülüğün daha farklı açılardan anlatılmasına neden olur. Örneğin “Falaka” ve “İlk Cinayet” te anlatıcıların birinci tekil kişiler olması kötülüğün failler tarafından farkındalığı konusunda ayrıntılar verir. Onların kötülüğü nasıl, ne amaçla yaptıklarını birinci ağızdan aktarır. Bu aktarım iki çocuğun bir cinayet işlerken duygularının ve düşüncelerinin ne olduğu konusunda karşılaştırma yapılarak kötülük eyleminin anlaşılmasına yardımcı olur. “Falaka” da işlediği kötülüğü dillendirmeyen ama yine ayrıntısıyla anlatan, yaptığına bir taraftan gülen, yalnızca hocaya yaptığını “tuhaf” da bulan ve eziyet ettikleri eşek hakkında hiçbir şey söylemeyen bir yetişkin anlatıcı varken “İlk Cinayet” teki yetişkin anlatıcı çocukken işlediği şeyin bir cinayet olduğunu fark eden bir anlatıcıdır. Okuyucu anlatıyı cinayeti işleyen çocuğun o anda kendisinden dinliyormuş gibi okumaya devam eder. “Falaka” ve “İlk Cinayet”te anlatıcı bu konumdayken “Acıklı Bir Hikâye” de anlatıcı üçüncü tekil kişidir ve cinayet onun ağzından anlatılır. Bu kez hareketler, çocuk ya da kurbanın anlatıda nasıl yer verildiği, duyguların mı hareketlerin mi daha çok betimlendiği dikkat çeker. Hareketlerin ve davranışların daha çok betimlendiği üçüncü anlatıda anlatıcının üçüncü tekil anlatıcı

olması eylemdeki empati yoksunluğunun verilmesiyle örtüşen bir seçimdir. Üçüncü tekil anlatılarda anlatıcının durduğu konum anlatıdaki kişilerin duygularına mesafeli durmayı kolaylaştırırken aynı zamanda yapılan eylemi kısmen tarafsız bir şekilde yorumlayabilmeyi ve anlatabilmeyi mümkün kılar. “Falaka” ve “İlk Cinayet” öykülerinde birinci tekil anlatıcı duygularını yansıtmaktan geri duramazken üçüncü anlatıda anlatıcı çocuğun duygularına ve serçenin hazin durumuna yer vermeden anlatıyı rahatlıkla bitirir.

Üç anlatıdaki farklılıklardan ve benzerliklerden yola çıkılarak “Yazarın kötülüğü bu şekilde anlatması bilinçli midir? Anlatı bir mesaj taşıyor mu?” soruları kısmen de olsa cevaplanabilir. “Falaka” mesajı olan bir öyküdür. Dönemin mektepleri, hocaları ve bu hocaların çocukları cezalandırmak için kullandıkları falakaya yatırma eylemi belli belirsiz eleştirilir ve hoca öykü sonunda işinden kovulur (s. 467). Bunun ardından anlatıcı bu anıyı hatırladığında eşeğe yaptıklarını tuhaf bulur, hoca için kalbinde belirsiz bir acı sızladığını belirtir ve “Fakat, bunun gibi, hayattaki her gülünç şeyin altında görünmez bir facia yok mudur?” (s. 467) sorusuyla anlatıyı sonlandırır. Bahsettiği facia hocanın onlara ettikleri mi, kendilerinin eşeğe ettikleri midir? Öykünün odağında hocadan intikam almak olduğu için öykünün adının da “Falaka” olarak seçilmesinden sebep bahsedilen facia hocanın yoktan yere çocukları falakaya yatırmasıdır. Burada dikkat çeken bir diğer husus anlatıcının hocanın falakayı kullanmasını facia olarak nitelendirirken eşeğe ettiklerini hocayı kumpasa getirmek için yaptıkları “tuhaf bir muziplik” olarak görmesidir. Bu açıdan öykü kötülük temasını odağa alıp işlemek yerine, onu aracı olarak kullanıp esasında mekteplerdeki falaka kullanımı hakkında eleştirel bir mesaj verme amacı taşır. Buradan hareketle öykünün içindeki kötülük anlatısının anlatı boyunca bir bütün olarak değil de parça parça, ayrıntısıyla anlatılması ve failinin de

çocuk olması düşünülüğünde yazarın kötülüğü kurguya bilinçli olarak dâhil ettiği söylenemez. Yani yazarın bu temsille anlatısında “çocuklar da falakayı kötülük yapmak için kullanıyorlar” demek gibi bir derdi yoktur. Öte yandan “İlk Cinayet” öyküsünde ise anlatıcı bir mesaj vermekten ziyade daha çok bir çocukluk anısından duyduğu pişmanlığı dile getirir. Öykünün alt başlığında “çocukluk hatıralarından” (s. 463) adlı bir yan açıklamayla not düşülmüştür. Samimi duygularla anlatılan, anlatıcının cinayet olarak gördüğü bir öldürme eylemidir. Cinayeti işlerken yetişkin değil de çocuk olmanın kötülüğün faili olma açısından nasıl bir etkisi vardır ve yazar bunun farkında mıdır? “İlk Cinayet”te anlatıcı yaptığından pişmanlık duyduğunda çocuktum ve bundan ötürü martı yavrusunu öldürmem yaradılışıma uygun bir davranıştı düşüncesi yoktur ama “Falaka” öyküsünün nihayetinde anlatıcının eşeğe yaptığı eziyete hiç değinmemesi bu duruma kabul edilebilir bir eylem olarak baktığını gösterir. Eşeğe hiç değinmez çünkü çocukların eşeğe böyle bir şey yapması onun için mümkün bir durumdur. Yazar, anlatıda, eşeği, çocuğun intikam aracı olarak kullanmış ama aynı zamanda çocuğun intikam alırken kötülüğün faili haline gelmiş olduğunun farkında olmayabilir. Bu açıdan “İlk Cinayet” ile “Falaka” öykülerindeki anlatıcı tavrı birbirinden farklıdır. “İlk Cinayet” te tamamen savunmasız ve ilk kez karşılaşılan bir varlığın çocuk tarafından boğulması söz konusuyken “Falaka” da yine savunmasız olan ama failin kendince nedenleriyle suçladığı bir varlığa işkence etmek söz konusudur. Bu yüzden “Falaka” anlatısında anlatıcının yetişkin hâliyle çocukluğundaki anıyı hatırlamasına rağmen “İlk Cinayet” tekine benzer bir pişmanlık duymaması bu nedensellik farkından kaynaklanabilir. “Acıklı Bir Hikâye”de ise anlatıcının anlatı boyu anlatacağı asıl şeyi önemsizleştiren bir tavrı vardır:

Ölüyorum, ölüyorum!” diye ötmek istiyordu. Fakat ötemedi. Çünkü sesi çıkmadı. Ötmek için sese ihtiyaç vardı. Ses ciğerlerde biriken havanın boğaza

çarpması demektir. Çarpmak bir kuvvet neticesidir! Kuvvet olmayınca hareket olmaz. Hareket de hayatın ta kendisidir. Eğer arz dönmezse kıyamet kopar. Güneş olduğu yerde dursa hemen söner. Dübb-i ekber yıldızı bile... Şey, sadede gelelim: Ne diyorduk? (s. 867)

Bu tavır, okuru rahatsız eden bir tavidir. Sürekli anlatıyı bölen anlatıcı “Neyse sadede gelelim” diyerek olayla ilgisi olmayan şeyleri hatırlayarak anlatıyı böler. Bu tavır yazar tarafından bilinçli yaratılır. Yazar bir çocuğun cinayet işlemesinin sıradan oluşunu vurgulamak için bu tavrı seçmiştir. Çünkü anlatı, serçenin vurulduğu ana gelindiğinde tüfeğiyle serçeyi vuran çocuğun hareketlerinin birden özenli ve detaylı bir şekilde anlatılıp kurguya dâhil edilmesiyle devam eder. Bu sırada anlatıcının umursamaz tavrı bir anlığına yok olur, dikkat kesilen bir tavra dönüşür ve serçe vurulduktan sonra geri gelir. Anlatıcı, tavrını bu şekilde değiştirip -bazı yerlerde anlatacağından uzaklaşıp konuya tekrar geri dönerek- anlatıda vurgulamak istediği yer gelince gayet dikkatli bir şekilde anlatıya devam eder. Bu iki durum arasındaki tutarsızlık yazar tarafından farkında olarak yapılmış bir aksamadır. Eylemin fail tarafından önemsizliğini pekiştiren bir teknik olduğu da düşünülebilir. Buradan hareketle üçüncü anlatıdaki kötülük teması bilinçli olarak yaratılmıştır ama bir mesaj için kullanılmaktan ziyade estetize edilmiştir.

Kötülüğün hedefindeki varlıkların hayvan oluşu işlenen kötülükleri bir önceki bölümlerde de bahsettiğimiz gibi daha radikal hâle getirmektedir. Böylelikle yapılan kötülüğün apaçık ortada olduğu görülür. Öykülerdeki çocukların eylemini radikalleştiren karşısındakinin hem savunmasız hem güçsüz olmasının yanında bir hayvan olarak farklı bir tür kabul edilmesi ve aynı zamanda kendisini yargılayacak insanlar tarafından da değerli sayılmamasıdır. Bu durum failin kötülük yaparken kurbanını varlık olarak küçümsemesine neden olur. Varlık olarak kurbanı hayvan

olduğu için onu küçümseyen failin hiçbir şeyden çekincesi yoktur. Fail bunu düşünmez. Bu düşüncesizlik onu saf kötü yapar.

Bu üç öyküdeki kötülük temsilleri düşünüldüğünde Ömer Seyfettin'in döneminin genel temayüllerinin ötesinde kötülüğü anlatmayı ilkin kendisinden öncekilerden farklı olabilmek adına dert edindiği görülür. Bununla beraber anlatılarında psikolojik tahlillere yer vermeyen yazarın anlatımı, kuru olmanın tam aksi tahlillerin yerini dolduran kışkırtıcı betimleme ve çarpıcı kelime seçimleriyle okurunun kendisini olayların akışına kaptırdığı ve çekip alamadığı gür bir nehrin akışı gibi sürekli canlı kalır. Son olarak bu tutum ve anlatım tarzındaki özgünlük, çocuk kötülüğünü ele alan diğer anlatılarla düşünüldüğünde yazarın kendine has bir çizgi oluşturarak sonraki yıllarda öykü türünde görülecek sansürsüz ve çekincesiz kötülük anlatımının yolunu açmıştır.

2.1.3 Sait Faik Abasıyanık'ta kötülük çeteleri ve taraftarları

Türk öykücülüğünde 1950 kuşağının “esin kaynağı” (Dirlikyapan, 2010, s. 63) kabul edilen Sait Faik Abasıyanık anlatılarının kaynağını “insan sevgisi” nden alarak metinlerinin ana sorunsalını “sevgisizlik” ve “acımasız toplulukta kendini yapayalnız bulmak” üzerinden kurar (Kudret, 2004, s. 108). İlk öykülerinde geleneksel öykü yazma kalıplarını takip eden yazar sonrasında döneminde üretilen eserlerdeki zaman, mekân, olay unsurlarını kendi eserlerinde hiçbir kurala tâbi olmadan özgürce kullanmayı dener. Bu özgürlük yazara çevresinde olan biteni kendi hayaline göre kurabilmesi, yeniden yaratabilmesi açısından alan açar. (s. 109-110) Kendi özgün tarzıyla anlatısında açtığı alanda ele aldığı temaları bireysellikten beşeri olmaya yani öznellikten toplumsallığa doğru hamleler yaparak işler. Bu minvalde her temayı ele alış biçimi gibi kötülüğü de öykülerinde belirli bir olay örgüsü içerisinde değil Orhan

Veli'nin tabiriyle yaptığı hamleler sırasında “savrulurken” kişisel bir tasa, kötülüğe sezgisel bir karşı koyuş olarak konumlandırır. (Lekesiz, s. 459) Kötülük teması genelde politik bilinci bulanık olan anlatıcı ana karakterin tasası olarak öyküye dâhil olur. Birincil anlatıcı olan ana karakterleri genellikle tasalıdır çünkü anlatılarında iyi, dürüst insanlarla karşılaştıktan biraz sonra o insanların kötü taraflarıyla karşılaşır ve büyük bir hayal kırıklığına uğrayarak insan doğasının ikiyüzlü gerçeğini hatırlar: insanlar hem iyidir hem kötü. Dolayısıyla öykülerinde yarattığı çocuklar da inandığı bu gerçek üzere zaman zaman tabiatları gereği kötücül olarak aktarılır. Yazarın bu bakış açısı, geleneksel biçimleri kıran, mesaj verme kaygısından uzak biçimsel özgürlüğü ve aylak tavrı çocukları izleyip anlatırken de onları oldukları gibi tarafsız bir şekilde yansıtmalarını sağlar. Yazarın öyküleri incelediğinde kötü ya da kötücül çocuklara “İzmir’e”, “Son Kuşlar” ve “Bohça” öykülerinde rastlanır. Bu bölümde kurbanların hayvan olması hasebiyle “Son Kuşlar” ve “İzmir’e” öyküleri sırasıyla incelenecek, “Bohça” öyküsüne bir sonraki kısımda yer verilecektir.

Sait Faik’in çocukların kötülüğüne yer verdiği “İzmir’e” (s. 450) öyküsünde çocukların yaptığı kötülükten bahis açmadan önce kendi karamsar iç dünyasından, insanların çıkarıcı taraflarından şikâyet eden, bunları gözlemleyen bir anlatıcı söz konusuyken diğer öykü “Son Kuşlar” da (s. 479) anlatıcı üçüncü tekildir ve anlatı boyunca kuşların kafalarını dişleriyle koparan cani Konstantin’le ve onu takip eden çocuklarla karşılaşılır. Okur, bahsi geçen bu öykülerde, gerçekleşecek kötülüğe, anlatının en başından itibaren yazarın kendine has, insanlık konusunda ters-köşe olacak bakış açısının anlatıya yedirilmiş bir duygu olmasından sebep kendini hazır bulur. Bu hazırlık sonucunda okur, zaten sınırları olmayan bir anlatı içerisinde hiç de sırtımayan bir sahnede kötülüğe tanık olur. Bu bakımdan Sait Faik’in anlatılarında kötülük, insanlığın özünde olduğunu düşündüğü aniden belirebilen bir itki olarak

verilir. Bu yüzden anlatıda konumlandırılışı Sait Faik'in öykü anlayışında oldukça doğal bir durumdur.

Kötülük temasına ilk olarak "İzmir'e" öyküsü üzerinden bakmak kötücüllüğün ötesinde "saf" kötülük eylemini görmek bakımından diğerlerinden daha ayırt edici ve ı ışık tutucu olacaktır. Öykü birinci tekil anlatıcının sesiyle açılır. Anlatıcı, sevgilisinin evinden çıkmış sokaklarda dolanır, bu sırada sevgilisinden sokaktaki karanfil satıcısına kadar insanlığın kibirli, dedikoducu, iki yüzlü hallerinden yakınır ve buna rağmen herkesin mutlu olup kendisinin mutsuz olmasından dem vurur (s. 451). Bu tavrı Sait Faik'in "yalnız adam saplantısının" (Lekesiz, 1997, s. 473) anlatı içinde nasıl yer bulduğunu, mutsuzluğunun şikayetinin sevgilisinden karanfil satıcısına kişiselden toplumsala nasıl kolayca uzanabilmesine olanak tanıdığını gösterir. Bununla beraber anlatıda kendi kendine konuşan anlatıcının yaratımı, modernist öyküdeki kendini toplumsal olandan ayırmaya çalışırken bunun imkânsızlığı çıkmazına düşen insanın Türk öykücülüğünde ilk örneğini oluşturur. Bu, ilkin umutlu sonrasında umutsuz hislerle sokaklarda gezinen anlatıcı birden tavşan satan bir teyze ve teyzenin yanında kafesteki tavşanlarla ilgilenen küçük bir kız çocuğu görür. Küçük kız tavşanlara bakar ve ardından kadına onların sıçan olup olmadığını sorar. Kadın da "Hiç fare olur mu bunlar kızım, görmüyor musun? Tavşan" diyerek küçük kıza cevap verir. Küçük kıızı betimlemeye başlayan anlatıcı, kızın başını tavşanlara doğru uzatarak pembe diliyle çürük dişleri arasından incecik bir sevinç, dostluk sesi çıkardığını söyler (s. 453). Kız çocuğunun kafesteki hayvana olan merakı ve onu sıçana benzetmesi, birazdan çocuktan gelecek kötülüğün küçük bir habercisidir. Kız pembe diliyle çürük dişleri arasından gülümsüyor görünebilir. Tavşanı sadece merak ediyor olabilir ama ardından

anlatıcının şahit olduğu sahne bu gözlemi ve betimlemeyi daha anlamlı hâle getirecektir.

Yoluna devam eden gezgin anlatıcı, tavşan satıcısı kadının yanından insanlıkla ilgili yaptığı yorumlarla ayrılırken تنها bir tramvay yoluna düşer ve burada yedi çocuk görür. Bu çocuklar “tramvay yoluna eğilmiş bir şeyler yapıyor ve gülüşüyorlar[dır]” (s. 454). Anlatıcı çocukları görünce, tavırlarından önce onların tramvay yoluna bir kuruş koyacaklarını ve kuruşun trenin üstünden geçmesiyle şeklinin nasıl değiştiğine bakarak eğleneceklerini zanneder. Ancak tam o sırada şaşkınlıkla bir tanesinin ellerinde ayaklarının biri ezilmiş ama capcanlı bir fare olduğunu fark eder. Çocuklar fareyi tramvay raylarına koyacak ve ezilmesini izleyeceklerdi. O sırada anlatıcı fareyi kurtarmak ister ama trenin büyüye büyüye yaklaştığını fark eder ve sonrasında “farenin idamı” (s. 455) diye adlandırdığı bu ana tanık olmak zorunda kalır. Fare, yavru ve sakattır. Farenin bu özellikleri yapılan eylemi daha da saf hâle getirir. Eylemin saf hâle gelmesinden kasıt çocukların kötülük yapmak istediklerinde, kurbanlarını savunmasız olanların ötesinde bir de yaralı olanlardan seçmesinin kötülüğün şiddetini arttırmasıdır (Eagleton, 2011). Yaralı bir hayvanı öldürmek, onların yaptıkları kötülükten daha fazla haz almalarını sağlar. Kurbanın zayıflığı arttıkça karşılarındaki hayvanın varlığı üzerindeki güçleri artar ve hayvanın onların istekleri dışında davranıp kendini kurtarabilme ihtimali düşer. Bunun için bile bile kendilerine karşı direnemeyecek ve tren raylarından istese bile kaçamayacak, çaresiz bir fareyi tercih etmek, izlemeyi umdukları can çekişme hâlini daha sadist bir hâle getirdiğinden kötülük daha katıksız bir şekilde gerçekleşir. Devamında anlatıcı, farenin, ilkin trenden kendini bir şekilde kurtarıp ezilmediğinden ama buna rağmen çocukların eylemlerine devam edişinden bahseder:

Fareyi tramvay çiğnememişti. Fare belki de can havliyle rayın iç tarafına kaymış, kurtulmuştu. Eşek kadar çocuğun elinde hâlâ bakıp duruyordu.

O eşek kadar oğlan:

-Vay anasını! Kaydı fare be, dedi.

Yeniden rayın üstüne hayvanı yerleştirdiler. Bir başka tramvay homurdana homurdana geldi. Ben yürüdüm gittim. Belki de idam cezası yine yerine getirilememişti.

Fare pis hayvandır, diye düşündüm. Çok zararlıdır insanlara... Hastalık da aşılar. Ama nasıl sevdim bu fareyi, nasıl acıdım bu fareye. “Zavallı yavrucak”, dedim. Eşek kadar çocuklara “Alçaklar!” diye söverek yürüdüm. Kadından aldığım ümidi tramvay yoluna koymuş, fareler idam ediyorduk. (s. 455)

Çocuklar kötülüğe soğukkanlılıkla ve ısrarla devam ederler. Farenin bir şekilde kurtulması onların vicdanında hiçbir hareketlenme meydana getirmez. Bilakis büyük bir ciddiyetle uyguladıkları planlarına devam etmektedirler. Çocuklardan biri “Vay anasını!” diyerek zayıf kurbanının, kendi kendisini kurtarmasına şaşırır. Bu, kurbanı yaralı olduğu için çocuğun hiç ummadığı bir sonuçtur. Ancak bir taraftan kurbanının bu hâli ona daha da zevk verir. Çünkü fail gerçekleştirmeyi beklediği eylem konusunda kurbanı tarafından ters köşe edildiğinden bu durumu kendini ispatlamak için kazanması gerektiği bir oyun haline dönüştürür. Bozuk ve sapkın istençleriyle hareket eden çocuklar doğal eğilimlerinin onları yönlendirdiği hazdan kendilerini çekip alamazlar. Aralarında oyun oynamak, bu oyunda kazanarak kendilerine anlam yüklemek, oyunu kazanarak akranları arasında lider konumuna gelmek isterler (Eagleton, 2011). Bunu gerçekleştirmek için de buldukları yaralı bir hayvanı, onu yok etmek kendilerine hiçbir şekilde zarar vermeyeceğinden, oyunlarının aracı yaparlar. Kurdukları oyun, bu yaptıkları açıkça bir kötülüktür. Nedensiz bir kötülük değildir ama eğlenmek, vakit geçirmek ve haz almak için yaptıkları bir kötülüktür. Büyük bir gürültüyle geçen trenin kurban seçtikleri çaresiz hayvana ne yapacaklarının pekâlâ farkındadırlar ama oyun devam etmelidir. Bu yüzden çocuklar için tekrar hayvanı raylara koymaktan vaz geçmek söz konusu bile değildir. Kötülük, bu sefer kurbanın kendini kurtarmasıyla bir yarışa, “kendini gerçekleştirmeye” dönüşür. Eagleton’ın değindiği “kaba istenç” [*imperious will*] (Eagleton, 2011) tam

olarak burada kendini gösterir: Çocuk kendi için bir anlam üretmek adına buyurgan bir tavırla istediği her şeyi yapar. Buyurgan tavrı dilediği varlığı kurban olarak seçip onu istediği gibi kullanmasını sağlar. Bu konuda hiçbir otorite kabul etmezler. Bu açıdan eylemlerini tren raylarında gerçekleştirmeleri de anlamlıdır. Çünkü tren rayları genellikle şehirde, insanların pek bulunmadığı, uzak yerlere inşa edilirler. Çocuklar da yaralı hayvanı alıp özellikle diğer insanların, yetişkinlerin onları göremeyeceği bir yere giderek ona eziyet etmeyi tercih ederler. Bu gözden kaçış, hayvan üzerinde dilediklerini yapabilme konusunda sınırlarını genişletir. Akıllarına gelen, diledikleri her şeyi hayvana yapabilecekleri kendileri için güvenli bir alan bulurlar. Çocukların tren raylarını cinayet işlemek için uzak ve güvenli bir bölge olarak seçmesi Hüseyin Rahmi'nin "Nasıl Öldürdüler?" öyküsünde çocukların eşeği çayırılık" ta öldürmesiyle benzer mantığı taşır. Bu metinde de çocuklar yetişkin himayesinden uzakta olan bu bölgede eylemlerini gerçekleştirmeye çalışır, bunu yaparken duygusal anlamda hiçbir bocalama yaşamaz ve başarısız olduklarında ikinci kez aynı eylemi tekrar etmeye başlarlar. Bununla beraber hayvanın kaçmaya çalışması onlara haz verdikçe katı yürekliliklerini arttırır.

Birinci tekil anlatıcı tren raylarında geçen kötülük anlatısını daha fazla detaylandırmadan, çocukların eylemlerine devam ettiği noktada onların içindeki ruhsal boşluğu "eyleme devam etmeleri" üzerinden vererek bitirir. Olanları gözlerken içinde sürdürdüğü tartışmayı "kadından aldığım ümidi tramvay yoluna koymuş, fareler idam ediyorduk" cümlesiyle sonlandırarak gezintisine devam eder.

Anlatıcının derdi en başından beri insanlık hakkında, kendisini de bu insanlığın içine dâhil edip, bir umutlanıp bir hüznülenerek insan olma gerçekliğini göstermektir. Önce tavşan satıcısının, yakınlarının yanına, İzmir'e gitmeye bilet parası yetiştirmek için tavşanları sattığını öğrenir, içini bir umut kaplar. Kadının

yüzünde “Ninelerimizin” ümitli ifadesini görür, ardından çocukların tramvayda fareyi öldürmek için ellerinden geleni yapmalarına tanık olur. Anlatının sonunda ise “fareler idam ediyorduk” derken cümleyi “biz” öznesiyle kurar. Bütün bunlar yazarın, gördüğü ve anlatmaya çalıştığı kötülüğün tüm insanlıkla ilgili bir problem olduğunu düşündüğünü gösterir. Çocukların kötülüğü de bu minvalde “insan olmakla” açıklanır. Dolayısıyla elimizdeki bir bakıma tezli bir öyküdür.

Sait Faik’in insanlığı konumlandığı yer derken kastım insanın her an kötü olabileceği, kötüyü seçebileceği ve bu iyi hâlinin kendini sınırlandırmasının bir getirisi olduğuna dair yazarın ikna olmuşluğudur. Özündeki kötü, her an oradadır ve dışarı çıkma, çıkabilme ihtimali vardır. Buna rağmen Sait Faik’in kötülüğü tematize ederken öykü kişilerini çocuklardan seçmesi anlamlıdır. Çocuk diye adlandırdığımız varlık da “insan” dır ama yetişkin bir insan da değildir. Çocukluk bir bakıma tüm hâllerin özlerinin, içimizde saf bir şekilde bulunduğu evreyi temsil eder. Bu evrede çocuk başta etik olmak üzere toplumsal normlarla henüz şekillenmemiştir (Bernstein, 2010). Bu açıdan ondaki kötülük daha saf, ehlileşmemiş ve doğaldır.

Bahsedilen evredeki insanlık hâli olarak “çocuk” kavramına “Son Kuşlar” öyküsü üzerinden bakıldığında ise kötülüğü eyleyenler olarak değil kötülüğe eğilimi olan ve bunu izlemekten keyif alan kötücül çocuk görülür. Anlatıda yakan, yıkan, öldüren değil ama bunu yapanın yanında bulunan, bunu öğrenmek isteyen ve failin izinden gitmeye hevesli insan olarak çocuğa dikkat çekilir.

“Son Kuşlar” öyküsünde, insana, kötülüğe eğilimli yönüyle dikkat çekmek isteyen anlatıcı, üçüncü tekil anlatıcıdır. Öyküye mevsim betimlemesiyle girilir. Anlatıcı Büyükkada’dadır ve adanın kışın ne kadar güzel olduğundan, ıssızlaştığından bahsederken konuyu kuşların artık eskisi kadar adaya uğramadığına getirir. Ardından “çoluk çocuğu” ellerinde kafeslerle yanına alıp adada gezinerek kuş avlayan

Konstantin'den bahsedilir. Öykü Konstantin'in dışarıdan aslında mütevazı biri olarak görüldüğü ama kuşları gördüğünde nasıl canavarlaştığı ve çocukları da bu işe seferber ederek av işinde yardımlarını aldığı üzerine kuruludur. Çocukların kötücüllüğü ise kendini, çocukların tavırlarında gösterir: Çocuklar, Konstantin gibi birine uyar, onu takip eder, Konstantin'in kuşları dişleriyle boğduğuna tanık olmalarına rağmen onun peşinden gitmeye devam ederler (s. 780). Merakla izledikleri ve peşinden gittikleri, belki de öğrenmek istedikleri şey, kuşların boğularak nasıl can verdikleridir. Kuşların ölümünü seyretmek, aynı zamanda bir yıkımı seyretmektir. Yıkım, Tanrı'nın yaratma gücünü gölgede bırakan bir edim olarak kötülükle beraber düşünüldüğünde, çocukların Konstantin'i takip etmeleri anlamlı hâle gelir. Kırma, yıkmak, öldürmek, sonlandırmak eylemleri bütün insanlar için yaratmak kadar heyecan vericidir (Eagleton, 2011). Yetişkinler ahlâk yasaları gereği bu heyecanlarını bastırabiliyor olsalar da çocuklar için bu mümkün olmaz. Çocuklar bu eylemleri gerçekleştiriyor olsalar bile izlemekten, öğrenmekten saf bir haz duyarlar. Öyküdeki kötücüllük de bu takip ediş ve izleyiştir. İşkenceyi izlemekten keyif almak, işkencenin sürmesine müdahil olmamak kötülüğü eylemek değil ama eylemeye yaklaşan, onun yakınına gitmekten çekinmeyen, dolayısıyla eylemi onaylayarak parçası olunan bir durum, durdurulamayan bozuk bir istencin göstergesidir. Belki de kuşların nasıl öldürüldüğünü detaylıca öğrendiklerinde Konstantin'in yaptığını onlar da yapacak, Konstantin'i model alacaklardır. Bu hâliyle Konstantin'in kötülüğünün de çocukken başka bir kuş avcısından model alınmış bir kötülük olduğunu, dolayısıyla çocukluğuna dayandığını pekâlâ düşünebiliriz.

Konstantin'le bir şekilde iletişim kurup onu takip edenler, Konstantin'in yanında olanlar neden “çocuklar” dır? Çocukların dışında Konstantin kuşları öldürürken ona tanık ve yardımcı olan, onu izleyen bir yetişkin yoktur. Belli ki

yetişkinler Konstantin'in bu canice eylemini onaylamayacaklardır. Büyükada ve diğer adalardaki gündelik yaşantıyı pek çok öyküsünde gerçekçi biçimde temsil eden Sait Faik'in "Son Kuşlar" hikâyesini şahit olduğu olaylardan kurmacalaştırdığını düşünmek de akla yatkındır. İster tamamıyla kurmaca olsun ister yazarın ada hayatında rastladığı bir olayı referans alsın çocukları Konstantin'in kötülükte yardımcıları olarak görmek şaşırtıcı değildir. Çocuklar yetişkinlerin dünyasında masumiyetleri kadar onunla tezat içinde kötülük eylemlerinde başı çekmeye aday, meraklı varlıklar olarak bilinir. Çocuğun kötülüğe eğilimi konusunda toplumsal bir kabul ve bu kabulde çocuğun eylediği kötülük yetişkinin eylediği kötülükten farklı bir kategoride değerlendirilir.

İki öyküdeki kötü ve kötücül çocuklar incelendikten sonra Sait Faik'teki kötülük temasının çocuk failleri temsil açısından Türk öykücülüğünde nasıl bir konuma sahip olduğu önemli bir sorudur. Özellikle Ömer Seyfettin'le karşılaştırıldığında yazarın, Ömer Seyfettin'in "İlk Cinayet" öyküsündeki gibi estetik bir tavrı olmadığı görülür. Farkında olarak ya da olmayarak kötülüğü çocuk failler üzerinden estetize etmez. Sait Faik, Hüseyin Rahmi'nin de yaptığı gibi çocuğa, insanlığın bir öteki yüzünü de taşıyan tohumlar olarak bakar. Bu tohumlar gür bir şekilde yeşermeye başlamış ama henüz budanmamışlardır.

Kötülük "İzmir'e" öyküsünde apaçık bir şekilde verilmiş olsa da öyküde odaklanılan kendisi değildir. Sait Faik, öykülerinde insanın görünen yüzü ve yüzünün arkasındaki hâlini anlatarak okuyucuya ters köşe olmuş hissettirir. Kötülük temasını da çocuk fail kullanarak yine aynı duyguyu hissettirerek verir. Böylelikle kötülük, anlatıda, arada kaybolan bir ayrıntı olarak kalmaz. Örneğin Ömer Seyfettin'in "Falaka" öyküsünde çocuğun kötü istencini fark etmek kurgu içerisinde biraz daha dikkatli bir bakışı gerektirirken Sait Faik'te kötülük, insanın iyi tarafının

ters yüz edilip ardından hemen kötü tarafının karşımıza çıkmasıyla, zıtlıkların verilmesiyle- “mevsim güzel” ama “kuşlar daha az gibi”, küçük kızın “pembe dili” ama “çürük dişleri” gibi- net bir şekilde zihnimizde canlanır.

Sait Faik ve Ömer Seyfettin kötülük temasını odağa alıp almama açısından böylesi bir farklılık gösterirken anlatım açısından Hüseyin Rahmi’yle benzer bir amaç taşır. Diğer taraftan Hüseyin Rahmi’yle de anlatıcının dili bakımından farklılık gösterir. Sait Faik’in anlatıcı sesi Hüseyin Rahmi’nin “Nasıl Öldürdüler?” anlatısındaki anlatıcının sesi kadar mesaj verici ve müdahil değildir. Sait Faik’in anlatıcısı Hüseyin Rahmi’deki anlatıcıdan farklı olarak anlatı sırasında anlatıyı bölüp yorumlar yapmaz. Böylece çocuk faillerin eylediği kötülük tarafsız bir dille verilerek anlatımın gerçekçiliği sağlanır. Sonuç olarak Sait Faik’in kurmaca dünyası yaşayıp gittiğimiz, yürüdüğümüz, gözlemleyicisi olduğumuz hayatın içinde var olan her şey gibi kötü ve kötücül çocukların varlığını da normalleştiren bir dünyadır. Yazar gözlerken ve gözlediğini gerçekçi bir şekilde anlatırken bunu gözden kaçırmaz, üstünü örtmez. Amacı sadece kötücül çocukları ya da çocuk failleri ön plana çıkararak bir mesaj vermek değil, kötülük temasını da diğer temalar gibi birçok metninde anlatmak istedikleriyle bağlayarak anlatıdaki ana sorunsalın dallandığı yerden anlatısına dâhil etmektir.

Şimdiye kadar incelenen öykülerde kötülük temasının çocukların eğlendikleri, merak ettikleri ya da haz aldıkları eylemler üzerinden anlatıya dâhil edildiği gösterilmeye çalışılmıştır. Bu bölümde ise çocuk öznelerin, bahsedilen dürtüler yüzünden ötekini kurban bellediği kötülüklerden ziyade travmatik ve psikolojik sebeplerle yaptıkları kötülüklerin kurmacada nasıl işlendiği incelenecektir. Bu bakımdan ele alınacak Onat Kutlar’ın “Kül Kuşları” ve Sema Kaygusuz’un “Engereğin Oğlu” öykülerindeki çocuklar, yakınıni kaybetmek ve Oidipus Karmaşası

yaşamak gibi tecrübe ve dürtülerle duygusal sarsıntılar yaşayan çocuklar olarak ele alınacaktır. Sözüünü ettiğim öykülerde çocuklar ana sorunsalı besleyecek bağlamın yaratılmasını kolaylaştıracak şekilde yaşadıkları duygusal sarsıntılarla kötülüğe meyyal hâle gelirler.

2.1.4 Onat Kutlar’ da “Öteki” nin kanadını koparan travmatik tatmin

Onat Kutlar Türk öykücülüğünde yeniliklerin denendiği, modernist anlatıların üretilmeye başlandığı dönemde Sait Faik’le açılan, farklı biçimlerin denendiği, bulanık anlatımların ortaya çıktığı yeni yolda kendi anlatısını sözlü ve yerel kültürden yararlanarak kuran başarılı yazarlardan biridir. Yazınında yeni teknikler denerken birbirinden ayrı düşen şehir ve taşra kavramlarını birleştirerek daha gerçekçi bir dil üretmeye çalışmış; yerel, sözlü kültür unsurlarını sık sık kullanmıştır. İçinde yer alan kişilerin bağımsız bilinçleriyle kurguladığı “Kül Kuşları” öyküsünde anlatımı tekinsiz, betimlemeleri karanlık, olayların nedenlerinin, zamanın ve kişilerin belirsiz olduğu bir bağlam oluşturur. (Alıntılандığı gibi, Nayır, 1994). Öykü, Gazel adlı bir kız çocuğunun, annesinin ölüm haberini kimseden duymadan çevresinde olup biten tuhaflıklarla anlaması etrafında gelişir. Gazel’in anlayamadığı gerçekler okura da anlatının ortasına kadar belli edilmez. Bu durum üçüncü tekil anlatıcıya karşı güveni sarsarak, öyküdeki gerilimi arttırmak için özellikle kullanılır. Annesini kaybeden Gazel’in, annesinin yokluğunun sebebini anlayamamaktan kaynaklı hisleri ve bu kayıptan ötürü yaşadığı travma, anlatıda yaratılan belirsiz ve güvensiz tonla verilir. Bununla beraber anlatıda Gazel’le muhatap olan, onunla diyalog kuran bir “hala” vardır ama okura verili her bilgi gibi bu “hala”nın varlığı da tuhaftır. Öykünün sonuna doğru anlatıya dâhil olacak “Kepçe Kız” oyunuyla akli dengesi yerinde olmadığı anlaşılan halanın da travmatik bir geçmişi vardır ve anlatı boyunca

öykünün ana kişisi olarak Gazel’den başka görülen tek kişi bu haladır. Bunun haricinde olay örgüsü içerisinde eve gidip gelen ama kendisine Gazel ve hala tarafından evin kapısı açılmayan bir postacı görülür. Bu postacı sürekli mektup getirir ama Gazel annesinin ölümünü de postacının söylediği belirsiz sözlerden öğrendiği için kapıyı postacıya açmak istemez, halası da istemez. Bu sırada yiyecekleri yoktur ve karınları açtır. Gazel’in cebinde kendisine bunları postacının verdiğini söylediği kavun çekirdekleri vardır. Hala’sı ona bir şey getirmediği müddetçe bunları cebinden çıkarıp yer. İkisinin anlatıdaki bu yalnızlığı ve birbirine karşı samimi olmayan tavırları travmatize olduklarının göstergesiyken aynı zamanda karınlarının açlığı ve yiyecek bir şeylerinin olmaması, okura terk edilmiş ya da kaçmış olduklarını hissettirir.

Tekinsiz bir atmosfere sahip anlatı Gazel’in bu kasvetli evde tek başınayken duyduğu seslerden halasının geldiğini anlamasıyla başlar (s. 302). Gazel “önceden insanlarla dolu olduğu” izlenimi verilen bu geniş bir avluya sahip geleneksel ama artık boş kalmış evde olan biteni seslerle yorumlar:

Kocaman bir anahtar sokak kapısının kilidine girdiğinde, küçük Gazel her zamanki gibi duvarın dibinde, lazımlıklı iskemlesinde oturuyordu. Kapıya arkası dönüktü. Belirsiz bir noktaya diktiği gözlerini oynatmaksızın, sanki birilerine haber vermesi gerekiyormuş gibi yüksek sesle:

“Büyük Hala geldi. Kapıyı açıyor,” dedi.

Kilit tıkırtıyla açıldı. Hala ayaklarını sürüyerek içeri girdi. Pabuçlarından çıkan zayıf ses, yüksek duvarlarla çevrili büyük avluda yankılar yapıyordu. Gazel entarisinin cebine elini soktu, parmaklarını uzun bir yırtık boyunca ilerletti. Eteğine yakın bir yerden bir kavun çekirdeği çıkarıp yedi. Sonra yeniden yüksek bir sesle:

“Hala içeri girdi. Sokaktan geliyor,” dedi.

Hala umulmadık anlarda su deliklerinden çıkıveren çarşamba kocakarılarına benziyordu. Bir an durup Gazel’e baktı.

“Hala bana bakıyor,” dedi Gazel gözlerini oynatmaksızın... (s. 302)

Gazel’in “lazımlıklı iskemlede” oturan bir çocuk olarak betimlenmesi, onun aynı zamanda yürümekte zorlanan bir hasta olduğunu gösterir çünkü lazımlıklı iskemle

hastalığından ötürü yürümekte zorlanan insanlar için kullanılan bir araçtır. Bu sandalyede oturan Gazel’in sırtı kapıya dönüktür ve duvar “dibinde” oturur. Evde sürüp giden normal bir yaşantısı yoktur. Köşeye çekilmiştir. Yaşamaya dair çekinik bir tavrı vardır. Belirsiz bir noktaya bakarak Hala’nın gelişini söylemesi, anlatının ilerisinde, evde kendisinden başka kimsenin olmadığı anlaşıldığında, tek başına olduğu bu boş evde, olan biteni sürekli dillendirerek kendi kendine güvende olduğunu telkin etme ihtiyacı duymasından kaynaklanır. Çünkü ayaklarını sürüyerek avluya giren Hala’nın eve gelişi, Gazel tarafından beklenen ama korkulan bir durumdur. Durumun Gazel’de korku uyandırdığı Hala’nın eve geldiğinde çıkardığı seslerin her tarafı kapalı boş evde yaptığı yankıyla bağdaştırılmasından belli olur. O sırada Gazel’in kendi kendisine güven telkin etmeden önceki hareketleri de anlamlıdır: parmaklarını cebindeki uzun bir yırtık boyunca ilerlet[ir] (s. 302). Cep, kıyafetler üzerinden düşünüldüğünde, kıyafetin bir şeyleri saklamak için kullanılan güvenli bölgesidir. Bu sırada Gazel’in parmaklarının bu bölgedeki “yırtık” ta gezinişi, güvenli bir alanda kendisini tehdit eden tehlikeyle ve boşlukla karşılaşmasının kendisinde yarattığı tedirginliğin göstergesidir. Bu yırtığın arkasındaki bölmede ise kendisine kavun çekirdeklerini saklamak için yeni bir alan yaratmıştır.

Gazel’in halasını “Hala” olarak görmesi yani buradaki cins ismin Gazel odağından özel isim algısıyla kullanılışı, bahsi geçen halanın, Gazel’in hayatında kapladığı yere işaret eder. Üçüncü tekil anlatıcı tarafından “Çarşamba kocakarılarına” (s. 302) benzetilen hala, Gazel’in zihnindeki “Hala”nın imajıdır. “Çarşamba Karısı”, sözlü kültürde, saç baş karışık, üstü başı özensiz kadınlar için kullanılan bir tabirdir. Aynı zamanda Türk-Anadolu ve Altay inancında, loğusaların ve yeni doğmuş çocukların ciğerleriyle beslenen “Alkarısı” yarattığı yerine de

kullanılır (Rıza, 2008). Gazel'in zihnindeki halanın da bu benzetmeyle var olması Gazel'in halasından korktuğunu, kendisini ona karşı savunmasız hissettiğini gösterir. Onun bakışlarına karşılık "Hala bana bakıyor" (s. 302) cümleleriyle bunu dillendiren ama onunla göz teması kurmayan Gazel, ondan açıkça korkmaktadır.

Anlatının devamında eve gelen hala Gazel'e aç olup olmadığını, çekirdeklerini bitirip bitirmediğini sorar. Gazel aç olduğunu söylemesine rağmen halası, Gazel çekirdeklerine dair sorduğu soruya cevap vermeyince, "eskimiş kızlara özgü" suratıyla onun ceplerini karıştırır. Ceplerini karıştırdığında Gazel'in yırtığın ardına sakladığı kavun çekirdeklerini bulamaz. Bu yüzden kendi cebinden çıkardığı "ufacık bir simit parçasını" Gazel'e verir ama Gazel bu samimiyetsiz ilgiyi geri çevirerek simidi almaz. "Postacı bana dün kavun çekirdeği verdi" diyerek haladan gelecek yardımı reddeder. Hala ile Gazel arasındaki samimiyetsiz iletişim, aralarında geçen bu olaydan sonra halanın davranış biçimiyle kendini okura açıkça sunar:

Yaşlı kadın simit parçasını çocuğun kucağına bırakıp içeri yürüdü. Alt odanın kapısına yaklaştığı sırada cebinden gizlice büyük bir simit parçası çıkardı. Yemeye başladı. Kapının önünden geriye dönüp baktı. Gazel'in görmediğini anladı. Sonra kayboldu. (s. 303)

Hala'nın Gazel'e verdiği simit parçası ufacıkken kendisine ayırdığı parça "büyük" tür. Bu yaptığı haksızlığın kendisi de farkındadır, bunu bildiği simidi yemeden önce Gazel'in onu görüp görmediğini kontrol etmesinden anlaşılır. Simidin büyük parçası, sadece bir yiyecek olmaktan ziyade Gazel'in aç olduğunu bile bile ondan kaçırdığı, ona vermek istemeyip kendisine sakladığı bulunmaz bir nimete dönüşür. Hala'nın bu hareketi çocuğa karşı herhangi bir sempati beslemediğine işaret eder. Anlatıda belli olmayan sebeplerden ötürü bu büyük, boş evde tek başına kalmış, biri çocuk iki akraba arasında küçüğün büyükten korktuğu, büyüğün de küçüğü sözde gözetmeye

çalışırken sahip olduklarını ona vermek konusunda bencilce davrandığı bir ilişki kuruludur.

Anlatının bu kısmında kaybolup karnını doyuran hala bir süre sonra Gazel'i yanına çağırır. Lazımlıklı iskemlesinden kalkmayı güçlükle başaran Gazel zorla Hala'nın yanına gider. (s. 303) Gazel yanına vardığında Hala, ona "el üstünde kimin eli var" oyununu oynamayı teklif eder ama Gazel bu fikre "Hep benim elim çıkıyor" diyerek itiraz eder ve usandığını belirtir. Tam bu sırada, açıklama yapıp oynamakta ısrar eden halasını duymamış gibi birden annesinin öldüğünü söyler.

"Benim dün annem ölmüş. Postacı söyledi," dedi. İnce bacakları titremeye başladı. Midesi açlıktan ağrıyordu. Gene de zayıf davranmak istemedi. Kaşından birkaç kıl çekti. Böylece kimi zaman gözyaşlarının hafifçe bulandırdığı, azalttığı kin yeniden yüreğini doldurdu.

"Hala hiç ağlamıyor," dedi. Sığırcıklara bakıyordu. Bir kedi duvara sıçradı. Kuşların şamatası arttı.

Hala kızdı:

"Kes sesini!" diye bağırdı. Sonra barışmak ister gibi "Gel kepçe gelin oynayalım," dedi.

Gazel sırtıyordu. Dizine konan bir sineği eliyle yakaladı. Kanatlarını koparıp döşemeye bıraktı.

"Kepçe Gelin ne yapacak gene?"

"Getir kepçeyi," dedi Halası. (s. 303)

Annesinin öldüğünü söyledikten sonra elinde olmadan bu yokluğun boşluğuna düşen Gazel'in kaşlarından birkaç kıl koparması, duygularını bastırmak için kendini fiziksel bir acıya maruz bırakmayı bir yöntem olarak belirlemiş olduğunu gösterir. Böylelikle anlatıda nedeni kesin olarak verilmese de ölen anne tarafından terk edilmiş olmanın, yalnız ve kimsesiz bir şekilde, akli dengesi yerinde olmayan bir halayla bu evde bırakılmış olmanın kinini canlı tutar. "Hala hiç ağlamıyor" derken, onunla aynı yalnızlığa terk edilmiş olmasına rağmen onun güçlü görünüyor oluşu duygudaşlık kurmalarını engeller ve aralarındaki mesafeyi daha da artırır. Ondan bahsederken iyelik eki "kullanmıyor" oluşu da aralarındaki soğukluğu açığa vuran bir diğer durumdur. Halayla hiçbir şekilde samimi bağ kuramaz, bu yüzden yalnızlığı

onun yanındayken daha da pekişir. Öte yandan Hala, annesinin öldüğünü dile getiren Gazel’e bağırarak kızar. Ancak Gazel’e kızması onunla oyun oynamasını engelleyeceği için yumuşamış gibi yaparak bu sefer “el el üstünde” değil “Kepçe Gelin” oyununu oynamayı tekrar teklif eder. (s. 303) Bunun üzerine Gazel sırtıp dizine konan sineğin kanatlarını koparır. Gazel’in öyküde kötücülleştiği bu kısım, sineğin Gazel için bir tatmin nesnesi olduğunun göstergesidir. Zaten travmatik bir geçmişli olan, annesini ve babasını kaybeden, yürümekte zorluk çeken hasta çocuk, onu kendi tatmini için kullanan halaya karşılık, kendisi de kendine bir tatmin nesnesi bulmuştur. Sineği yakalaması, kanatlarını koparması ilk bakışta çocukların her zaman, daha çok meraktan yaptığı bir eylem gibi gözükse de bu öykü bağlamında değerlendirilen eylemin nedeni merak değildir. Gazel’in bu eylemi, kendisini tatmin etmesiyle beraber aynı zamanda halayla oynayacağı oyun konusunda da okurun zihninde belirsiz bir izlek oluşturacaktır.

Anlatıda bahsi geçen ve Gazel’in oynamak için heyecanlandığı “Kepçe Gelin” oyunu “Çömce Gelin” adıyla da bilinen yöreden yöreye farklı şekillerde oynanan bir çocuk oyunudur (Acıpayamlı, 1965). Kaşığa bir bez parçası takılarak yapılan bez bebek Kepçe Gelin’i çocuklar kukla gibi oynatarak dua ederler. Dua eden Kepçe Gelin’in duaları kabul oldukça çocuklar bu bebekle bir hikâye kurmuş olurlar ve isteklerini dile getire getire hikâyeyi diledikleri gibi devam ettirip bitirirler. Çocukların oynadığı bu oyunun kendi hayal dünyalarında isteklerini yerine getirme işlevi dikkate alındığında öyküde de Gazel, Kepçe Gelin’le oyun oynayıp istediği şeyi dileyebileceği için heyecanlanır. Aynı zamanda yapacakları bu kuklaya da istediği gibi hükmedebilecektir. Bunu yapmadan önce dizine konan sineğin kanatlarını koparması da Gazel’in bu egemenlik alanına girişi simgeler. Bu anlamlandırmada merkezdeki “oyun” kavramı oldukça yol göstericidir. Oyun,

çocukların egemenliklerini sergilediği bir eylem alanıdır. Kendi başlarına kurup kendi kurallarını uyguladıkları, istedikleri zaman kuralları değiştirdikleri bir kurgudur. Onlar için oyun oynamak, içlerinde bastırdıklarını dışa vurmak için kullandıkları bir yoldur. Gazel, halaya yenik düştüğü oyunu tekrar oynamak istemez ve bunun ardından sineği yakalayıp kanatlarını kopararak sırtır. Esasında, kendisi oyunlar arasında bir rol değişikliği yaşar ve mağlup olduğu bir oyundan bastırdığı çekinikliğini ve savunmasızlığını aktarabileceği, artık kendisinin fail olduğu başka bir oyuna ve role geçiş yapar. Kısaca oyun ona bu rol değişikliği için geçici bir aralık oluşturur (Baticon, s. 24).

Sineğin kanatlarını koparması ise kendince kurguladığı, tek başına oynadığı bir başka oyundur. Bu oyun, onun tatmin olma yöntemidir ve kurbanına ürettiği bu oyun aracılığıyla zarar verir. Bir canlının kanatlarını koparmak apaçık bir şiddettir ve Gazel bunu yaptığının, ona zarar verdiğinin farkındadır ki sırtır. Gazel'in bu oyunu avluda oynamak yerine kapalı alanda halasıyla yaşadığı bu teklif-ret diyalogundan sonra oynaması da anlamlıdır. Çünkü ev her ne kadar sineğin uçabileceği bir alan yaratsa da uçup tamamen kurtulabileceği, gözden kaybolabileceği bir alan değildir. Gazel de eylemi kurbanın normalinden daha savunmasız olduğu bir alanda gerçekleştirir ve tüm bunlar yaşadığı travmanın üzerine kuruludur. Gazel, dizinde karşılaştığı sinek üzerinden kendi savunmasızlığının acısını çıkarır. Gazel'in sineğe yaptığı kötülük ve sonunda onu yok etmesi, ona kendi mahvını öteki üzerinden yaşayabilme olanağı tanır. Bu yüzden kötülüğü bu kadar çabuk ve kendisine garip gelmeyecek şekilde, sıradan bir şeymiş gibi işler. Yaşadığı öksüzlüğün, içini dolduran kinin travmasıyla eyleme döker.

Gazel'in sineğe yaptığığının ardından oynanan "Kepçe Gelin" oyununda ise Gazel'in isteklerine rağmen hala bu istekler doğrultusunda değil kendi istediği gibi kuklayı oynatır:

Kepçe kız gelin oldu mu?

(...)

"Olmadıııı!" ...

Uzun boylu koca kafalı bir kızdı kepçe.

(...)

"Olmadı mı daha?"

-Bir de kedisi varmış. Bir de kedisi varmış...-

Gazel kucağına çıkan kediyi hırsıyla fırlattı. Halanın yüzü utangaç bir gülüşle aydınlandı. Kemerli, kocaman burnunu çekti:

"Olduuu!"

Kepçe kızı babasının yanından çıkarıp öbür eve götürdü. Elini dizine vurarak tempo tutuyor, anlaşılmaz bir ezgi mırıldanıyordu.

(...) Tam yeni evine girecekken babası yetişti ardından. Kolundan yakaladı. Kız kavaklar gibi sallanıp sallanıp kurtulmak, kocasına kavuşmak istedi ama boşuna. Babası sürükleyerek getirdi onu. Sedire attı.

"Katti hüta... katti hüta..."

Bırak gideyim külahlı baba!"

-Kocasını cambazmış, kocası cambazmış. Babası da çok yufka yürekliymiş.

Yakınlarından biri ipten düşüp ölsün istemezmiş.-

(...) Yaşlı kadın titredi. Bazı eskimiş şeyleri yeniden yaşadığını... (s. 304)

Anlatının sonuna doğru hala ile Gazel'in oynadığı bu oyun Hala'nın Kepçe Gelin'i kullanarak kendi hatırasını anlatma yoluna dönüşür. Oyun oynarken Hala bahtı iyi olmayan Kepçe Gelin'in bir türlü evlenemediğini söylerken Gazel'in üstündeki kediyi görünce Kepçe Gelin'in de kedisi olduğunu söyleyerek Gazel'in de bahtının Kepçe Gelin gibi olacağını ima eder. Bunun üzerine Gazel üstünden kediyi fırlatınca Hala gülümser ve Kepçe Gelin'in artık gelin olduğunu söyler. Halayla Gazel'in oyunu bu şekilde kendi aralarında birbirlerine imalarda bulundukları bir iletişim şekline dönüşür. Oyunun başında Kepçe Gelin'in yerine Gazel'i koyan Hala, sonrasında Kepçe Gelin üzerinden geçmişte kendi yaşadığı olayı anlatmaya koyulur. Oyunda Kepçe Gelin'e oynattıklarına göre Hala geçmişte birisini sevmiştir ama babası onun mutluluğuna engel olmuştur. Oyunun sonunda Hala artık anlatmayı

bırakır ve Kepçe Gelin için yaptığı evi yıkar ve bunun üzerine soru soran Gazel’e “Karışma” diye bağırarak Kepçe Gelin’in öldüğünü söyler. Tam o sırada kapı çalar, postacı mektup getirir ama Gazel “Gene mi öldü?” diyerek kapıyı açmaz. (s. 305)

Postacı kapıyı zorlayınca Hala’nın da desteğiyle kapıyı sıkı sıkı tutarlar. Nihayetinde postacı gider ve kendilerine gelen mektup ellerine kendi istekleriyle ulaşamamış olur.

Anlatının merkezindeki imalarla, sembollerle verilmeye çalışılan travmatik geçmiş, Gazel’in ve Hala’nın yaşantısını ve kendi aralarındaki ilişkiyi şekillendirir. Geçmişte yaşadıklarından ötürü çocuğun da halanın da akli dengesi yerinde değildir. Bu gerçeklerden ötürü ne birbirlerine karşı ne de diğer insanlara karşı normal bir tavırları yoktur ya da çocuk gibi hala da sağlıklı, toplumsal kurallara uyan, normal bir yetişkin değildir. Öyküde iki kişi arasındaki bu sağlıksız ilişki ve devam eden travmatik etkiler birbirlerine ve etrafındaki canlılara kötücül davranmalarına neden olur. Yaşadıkları kendi zihin dünyalarını hem duygusal hem düşünsel yönden darmadağın ettiği için çocuğun da halanın da sağlıklı insanlar olması beklenemez. Bu açıdan Gazel’in sineği öldürmesi de anlatı içerisinde düşünüldüğünde çok doğal bir davranış olarak görülür.

Öykünün bağlamına, merkeze aldığı soruna ve bunu işleyiş biçimine bakıldığında Kutlar’ın bu öyküyü yazmaktaki amacının kötülük temasını merkeze almak olmadığı açıktır. Onun yerine, kayıp travması ve maddi yetersizliklerle hayatları alt üst olan bir çocuk ve bir yetişkinin arasındaki iletişimsizliğin nedenlerini anlatmaya çalışırken bu nedenlerin onlar üzerindeki tezahürlerini göstermek için kullanılan bir detay olarak işlenir. Gazel’in sineği öldürmesi, ebeveyn kaybından ötürü maruz kaldığı yoğun bir sevgisizliğin ve ilgisizliğin dışa vurumudur. Anlatı da bu sevgisizlik ve ilgisizliğin, bir çocuk için, yine benzer eksiklikler yaşayan bir Hala’nın, samimiyetsiz, zorunlu yoldaşlığıyla daha yaralayıcı bir hal alışını kötümser

bir dille anlatma niyeti taşır. Yazar, anlatısında bunu yapmaya çalışırken kullandığı anlatıcı sesini, öykü kişilerinin bilinçlerine hiç dokunmayan, yani Gazel’in Hala’nın bilincine, Hala’nın da Gazel’in bilincine sızmadığı bir ses olarak yaratır. Bu teknik kişilerin öyküde diğer müdahil unsurlardan bağımsız bir şekilde var olabilmelerini sağlar. Bu yüzden Kutlar’ın öyküde kullandığı bilinç akışı tekniği modernist anlatıdaki iç konuşma tekniğinin o yıllarda Türk öykücülüğünde verilmiş örneklerinden biridir. Bununla beraber yazar kendisiyle yapılan söyleşilerde her ne kadar kendi kavrayışıyla “gerçeği” dilin sınırları içinde asla tam olarak anlatılamayacağını savunsa da “Kül Kuşları” nda çocuğun kötücüllüğünü kurduğu anlatı yapısı içerisinden vermeyi başarır.

2.1.5 Sema Kaygusuz’da Oedipus’un karmaşık cinayeti

Sema Kaygusuz’un “Engereğin Oğlu” adlı öyküsü diğer tezlerde de birçok kez sözü edilen, içindeki sembolik anlamların Sigmund Freud’un Oidipus Karmaşası’yla ilişkilendirildiği bir öyküdür. Oidipus Karmaşası çocuğun karşı cins ebeveynine duyduğu cinsel arzular nedeniyle aynı cins ebeveynine karşı saldırgan duygular yansıtmasıdır (Tura, 2010, s. 32). Öyküde Âzem adlı bir erkek çocuğunun annesinin kendisine verdiği yoğurda uzanan bir engerek yılanının başını sıkması ve yılanı öldürmesi ayrıntısıyla anlatılır. Ardından öykü, annenin Âzem’e kızıp yılanın ölmesine üzüлp ağlayarak yılanı gömmesiyle son bulur. Öyküde Âzem’in yılanı öldürmesi her ne kadar Oidipus Karmaşası’ nın tezahürü olarak incelense de anlatı aynı zamanda “bir bebeğin”, yemeğine uzanan bir canlının başını ölene kadar sıkabildiğini göstermesi açısından bir kötülük temsilini de içinde bulundurur. Bu açıdan tezde bu öyküye yer vermek çocuklar tarafından yapılan kötülüklerin Oidipus Karmaşası gibi dürtülerle de işlenebileceğini göstermek adına anlamlı olacaktır.

Oidipus Karmaşasıyla bağlantılandırılan ve içinde kötülük temsili içeren olay üçüncü tekil anlatıcı tarafından anlatılır ve bir köy evinde geçer. Anlatı, olayların geçtiği köy evinin betimlenmesiyle başlar:

Bir ev, köyün en sessiz evi. Islak tahtalardan Arap sabunu kokusu, bir de yoğurdun o yağlı buğusu geliyor. Sundurmanın sınırlarını çizen taş yığınları, arsız sarmaşıklarla yeşile boyanmış. Sarmaşığın savaştı sürgünleri, canan çiçeklerine sessizce yaklaşmış... bir sırdaş dost gibi boğazlarına sarılmış, sonra bir daha bırakmamış. Boğana kadar sevmiş. Bir ev... köyün tek kadınlı, tek çocuklu, en temiz evi. Bir bakirenin dokuduğu kanser işi dantel perdeler, her sürahinin, her fincanın altından çıkan tığ işi küçük örtüler, evin her bir yanına dağılmış. Henüz açılmamış çeyiz bohçaları, kullanılmamış el dokuması çarşaf, hiç patlamamış pırıl pırıl av tüfeği, içilmemiş kokulu çaylar, söylenmemiş sevişken sözcükler, büyük bir sabırla sıralarını bekliyorlar. Bir ev, köyün en mutlu evi... Gelin gelmemişken, oğlan doğmamışken, hatta su kuyusu kazılmamışken, tuvaletin taşları örülmemişken de böyle güzel, böyle huzurluydu. Köyün uğurlu evi, bir de Zilver' in beyaz elleri... (s. 32)

Üçüncü şahıs anlatıcı duyguyu kasıtlı olarak dışlayan betimlemeye dayalı soğuk bir dile sahiptir. Bu anlatıyı temayla uyumlu bir biçimde en başından tekinsizleştirir. Canan çiçeğine yaklaşan sarmaşığın savaştı süngüleri bunu “sessizce” yapar. Bir “dost gibi” bu çiçeklere sarılır. Sarmaşıkların savaştı olması, sarılma eylemini aniden yapışı ve boğana kadar canan çiçeklerine yapışık kalmasının bir sevgi davranışı olarak gösterilmesi anlamlıdır. Anlatının bu betimlemeyle açılışı sevgi olarak yorumlanan aile üyeleri arasındaki ilişkilerin esasında öyle olmadığını sezdirenen bir giriştir. Bu ev aynı zamanda içinde kurulacak aileyi bekleyen bir evdir. Evdeki her eşya ve duygu, iki kişinin içeri girmesini ve onları kullanmasını bekler. Ancak bu iki kişi eve gelmeden, “çocukları doğmadan” da uğurlu, huzurlu bir evdir. Bunun anlatıda özellikle belirtilişi ilerleyen kısımlarda bu huzurun bulanacağını gösterir.

Anlatıya gitgide karamsarlaşan bir betimlemeyle giriş yapıldıktan sonra ikinci paragrafta devam eden betimleyici anlatımla yılan anlatıda belirir ve yavaş yavaş yaklaşıyor, evdeki sütün kokusunu alarak eve girer:

Sonbahar kırmızı yaşmağını bahçelerin üstüne atmışken, vakit ikindiye varmış, yoğurt iki parmak yağ kesmişken, yılan geldi. Uğurlu evin oğlu Âzem beş yaşında. Dudağının iki yanında iki pembe gülücük, başında bir tutam saç, yüzü mermer kadar beyaz, tazecik kanı mavi bir yol bulmuş kılcallarında dolanıyor. Gözlerinde çakıl taşları, çın çın kahkahalar atıyor. Oturtulmuş tahta sedire, Zilver onun sağına soluna yastıklar döşemiş, sanki anasının kucağında duruyor. Önünde bir tas yoğurt, kaşığı vurunca peynir gibi yarılp misler kokuyor. Yılan, zehirli engerek, soktu mu kurşun sızısıyla inleyen yılan yavaş yavaş yaklaştı. Islak pırıltısıyla, yoğurdun taze kokusuna doğru yol aldı. Ev büyük, çocuk küçük, yoğurt taze, Zilver mutfakta erik kurusu kaynatıyor, şekerli, mayhoş bir ılıklik sardı bahçeler, yoğurdun kokusu gene de duyuluyor, çocuk savunmasız, engerek kıvrıla kıvrıla yaklaşıyor. Zilver'den sallantılı bir mırıltı, Âzem'in çapaklı sözcüklerine karışıyor, yılan geliyor. Açık pencerelerde dantel tüller kımıldıyor, yılan üstünde gezindiği otlar çıt çıt kırıyor. Islak tahta basamağı geçip çocuğun yanına varıyor. Âzem'in küçük ayaklarını kokluyor, sütlü, pembeli bir koku. Yoğurt yukarda, yoğurt bebenin önünde. Engerek sedire doğru yavaş yavaş başını yükseltiyor, gecenin en koyu yerinden bir gömlek giyerek, Âzem'in yanındaki mindere sürünerek çıkıyor. İşte o zaman her şey susuyor. (s. 32-33)

Bembeyaz yüzü, mavi bir yol bulan tazecik kanı ve çakıl taşlarının gözlerinde çın çın kahkaha atması gibi betimlemelerle canlılığın had safhasında anlatılan Âzem, yılanla yem olmak için de uygun bir av gibi verilir. Bununla beraber tehlikede olduğu düşünülen Âzem'in önünde yılanı çağıran, süt kokulu yoğurt durmaktadır. Yılan da Âzem kadar canlıdır. Pırıltılı ve zehirlidir ve o sırada annesinin kucağında duruyormuş gibi kendini güvende hisseden Âzem'e yaklaşımaya başlar. Anlatının bu kısmına kadar okur kurbanın Âzem olduğunu düşünür. Bununla beraber Âzem'in küçük bir bebek oluşu, “masum” olduğu kabul edilen bir varlık olduğundan potansiyel kurban rolünün onun üstüne oturmasına izin verir. Ancak Zilver'in mutfaktan döndüğünde karşılaştığı görüntüyle bu algı tepetaklak edilir:

Âzem'in gülücükleri, civcivlerin çağlıtı, sarmaşıkların hisırtısı, uğurlu evin üstünde çalan şarkı, soluğunu içine çekip durdu. İşte ossaat, Zilver kendini eriğin fokurdamasına bırakmışken, bir baktı ki erikten başka kimse

konuşmuyor. Kaygı, bir odun gibi indi beline. Hani Âzem’in sesi, hani kuş cıvıltısı, toprak uğultusu... Erik taşmak üzereyken, Zilver bir koşu çıktı sundurmaya. Âzem, güzel Âzem, küçük oğlan! Sırtı, kolları, bacakları çıplak, üstünde papatyadan daha beyaz bir don, göğsünde sinek ısırıkları. Elinde siyah koca bir canavar, bir kayış, nereden buldu... bir kırbaç, ısıl ısıl bir kırbaç, aman allahım bir yılan! (...) Çocuk engereği başından tutmuş, onunla oyun oynuyor. Engereğin güzel başını bütün gücüyle sıkıyor. Yüzünde neşeli bir gürültü, ağzının suyu çenesinden akıyor. Kenetlenmiş küçük parmaklarını yoğurda sokuşturup yılanın ağzına bulaştırıyor, sonra kendi ağzına götürüp şeker gibi emiyor. Âzem, anasına dönüp elindeki siyah kuşağı gösterdi, sonra biraz daha sıkı engereği. Kütür kütür bir ses geldi engerekten, kendi dişleri kendi etine girdi. (...) Âzem yılanı kıvrıyor, sallıyor, o çılgın kahkahalarıyla gelişiğüzel silkeliyor, engerek kuyruğunu kaldırıp oğlanın boynuna dolanmıyordu. (...) Âzem bu tutmaca oyununun sarhoşluğuyla bir anasına cınladı, bir elindeki engereğe, parmaklarını biraz daha sıkı, ateşli avucuyla onu biraz daha kavradı. (...) Yılanın içindeki dizi dizi kemiklere, bir ağrı uzayarak yol aldı, kasları gevşedi, kuyruğu sarktı. (...) Âzem nihayet sıkıldı da, kerpetene dönen parmaklarını gevşetti sonunda. Engerek bir gemi halatı gibi kıvrılıp düştü yere. Islak bir kırbaç şaklaması çıktı ölümünden (...) (s. 34-35)

Zilver, Âzem’in sesini duymadığında, etrafın sessizleşmesi onu şüpheyne düşürür. Bu şüphe Âzem’e bir şey olması ihtimaline dairdir. Bunu düşündükçe endişelenip Âzem’in yanına gittiğinde ise elindekinin yılan olduğunu görüp korkar. Ancak Âzem’in hâli ve tavrı korktuğu gibi değildir. Yılanın, savunmasız bebeğine saldıracağından korkan Zilver, engereğin Âzem’in elinde acı bir şekilde can çektiğini görür. Engerekle oyun oynayan Âzem’in oynadığı oyun zalimcedir. Engereğin başını içindeki sıkma dürtüsüyle canı çıkana kadar sıkın Âzem’in bu davranışı yaşı gereği ondan beklenen bir davranıştır. Sonrasında attığı çılgın kahkahalar ve anlatıcının bu eylemi “tutmaca oyunu” olarak nitelendirmesi Âzem’in gerçekten oyun oynadığını ama bu oyunu oynarken masum olmadığını gösterir. Âzem, eylemine tıpkı Ömer Seyfettin’in “İlk Cinayet” öyküsündeki gibi elindeki canlı varlık can verene kadar devam eder. Bu açıdan bu iki öyküde, çocukların ellerindeki canlıyı ölene kadar sıkarak tensel şiddetle haz alma hâli, çocukların her an ve tenlerinin her yeriyle, adeta sonsuzca haz alma eğilimini imleyen “çok biçimli

sapık [bir] eğilim” le açıklanır. (Kern, 2008, s. 112) Bu sırada engereğin Âzem’e en başından beri saldırmaması, sadece onun önündeki yoğurda yönelişi ama bu sakin yaklaşıma karşılık Âzem’in engereğe bu kadar güçlü bir şiddetle karşı koyuşu okura Oidipus Karmaşası’ nın yolunu açmış olur. Öykünün “Engereğin Oğlu” ismiyle adlandırılışı da bu duruma işaret eden bir diğer noktadır.

Yukarıda öykünün anlam katmanlarından birisinin de psikanalitik bir katman olduğunu söylemiştim. Bu katman oldukça sembolik verilmiştir. Âzem’in önündeki yoğurt Âzem için anne sütünü, annesini ifade etmektedir. Bu sütün kokusuna gelen, bu kokuyu arzulayan engerek ise Âzem’in, annesine tek başına sahip olabilmek için saf dışı bırakmaya çalıştığı babasıdır (Kıvanç, 2016, s. 248). Yılanın başlı başına bir fallik sembol oluşu ve bu sembolizasyonun yılanın betimlenişindeki detaylarla güçlendirilişi de bu anlamı tahkim eder.

Bununla beraber dikkat edilecek bir diğer nokta ise Âzem’in engereği sıkımayı ancak “sıkıldığında” bırakmasıdır. Yılanın ölümünü izlerken ağlayan Zilver çocuğun yanına gittiğinde de “Âzem, önündeki yoğurttan, elindeki yilandan sıkılıp mızımızlan[maktaydı].” Âzem’in kurbanı ellerinde can çekişirken takındığı bu tavır, merakı ve hazzı bitene kadar eylemini sonuna kadar sürdürmesi ve bir canlıyı öldürürken empati kurma yetisinden yoksun, düşüncesiz davranması yaptığı kötülüğü radikalleştirir. Engereği ellerinde sıkarken sesinin kesilmesi, annesi onu kontrol etmeye geldiğinde kahkahalar atıyor olması, yaptığı kötülüğe ne kadar odaklandığını ve bununla kendinden geçtiğini gösterir. O anda kötülük yaparak kendinden geçen Âzem’in, anlatının başındaki ve Zilver’ in düşüncesindeki masum, güzel hâlden bir eser kalmamıştır.

Tüm olanları izleyen Zilver öfkesini Âzem’e “tokadı basarak” çıkarır. Âzem’e öfkelenmesi bir taraftan Oidipus Karmaşası üzerinden babayı öldürmesinden

kaynaklı okunsa da bir taraftan da çocuğunun yaptığı şeyin zalimce olmasına karşı gösterdiği bir tepki olarak da kabul edilebilir. Sonrasında ise ağzı kanlanan çocuğuna sarılarak ağlar. Ardından engereğin yanına gider, onu öyle görünce daha da ağlar ve engereğin başına bulaşmış yoğurdu silerek koynuna bastırır. Engereğin öldüğünü anladığında onu güzelce gömer (s. 36).

Öyküde failin çocuk olduğu kötülük eylemine Oidipus kompleksi aracılığıyla yer verilmiştir ve anlatıcı her şeyin bilincindedir. Anlatıcının çocuğun bir kötülüğün faili olabileceğinin bilincinde olduğu Âzem’in tavırlarını yaratma şekliyle açıklanabilir: Âzem sadece babayı öldürmeyi hedeflemez, o andan keyif de alır, kahkahalar atar, engereği sıktıkça sıkarak. Çocuğun bu davranışlarıyla öldürme eyleminin nasıl radikalleştiğine tanık olunur. Fail tüm bunları yaparken yüzünde “neşeli” bir gürültü vardır ve çenesinden aşağı ağzının suyu akar. Kısaca çocuk benliğini kendinden geçip engereği öldürmüş olmanın tatminine kaptırır.

Çocuğun engereği öldürdüğü andaki kahramanlık edasından yola çıkılarak yapılan eylemde bir diğer amacın da haz olduğu ortadadır. Ortadaki Oidipus kompleksi temelli bir kötülüktür ama kötülüğü eyleyen fail çocuktur ve her zaman hazzı önceleyecek bir yaştadır. Bu yüzden en başında Oidipus karmaşasıyla nedenselleştirilen kötülük sonrasında alınan hazzın ön plana çıkarılması ve kurbanı yapılan şiddetin arttırılmasıyla radikalleşir. Âzem pekâlâ sadece yılanı öldürmekle yetinebilecekken ortada işkenceye dönüşen bir durum vardır. Düşmanına karşı kendini savunurken onu savunmasız hale getiren çocuk birden radikal bir kötülüğün failine dönüşür.

Yazarın diğer eserlerinden biri olan *Doyma Noktası*’ndaki “Sandık Lekesi” adlı öyküde de çocuklardan biri kelebekleri toplayıp kavanozda saklar ve onların nasıl öldüğünü merakla izler. (Kaygusuz, 2000, s. 9-12) Bu durum, yazarın

çocukların ölüm konusundaki merakının, ölümü izlemekten aldığı zevkin farkında olduğunu ortaya koyar. Öykülerini 1997’den itibaren yazmaya başlayan yazarın Türk öykücülüğünün artık olgunlaştığı bu yıllarda modernist teknikleri daha yetkin bir şekilde kullanması, dönemin üretken ve başarılı yazarlarından biri olmasını sağlamıştır. Aynı zamanda bu durum Türk öykücülüğünün, okurunun gerçeklik beklentisini sürekli karşılayarak şekillendiği gösterir. Bu açıdan düşünüldüğünde günümüz modernist yazarlarından biri olan Kaygusuz’un öykülerinde kullandığı kötücül çocuk temsillerinin Ömer Seyfettin’in “İlk Cinayet” öyküsüyle benzer radikallikte ele alınması da temanın nasıl şekillendiğini göstermesi bakımından önemlidir. İrdelenen bu iki temsil aralarında dönemsel olarak büyük bir yıl farkı olsa da iki yazarı, kötülüğü çocuk failler üzerinden nedenselleştirip kurmacaya dahil etmek konusunda ortak bir noktada buluşturur. Dikkat edildiğinde bu durum Ömer Seyfettin’in kötülüğü tema olarak işlemek konusunda zamanından günümüze uzanan bir çizginin münşisi olduğunu gösterir.

2.2 Akranına, küçüğüne, benzerine kötülük eden çocuklar

2.2.1 Reşat Nuri’de kendini gerçekleştirmenin üç yolu: Saldırı, şiddet ve alay

Türk öykücülüğündeki kötülük temsilleri söz konusu olduğunda bu öykülerin önemli bir kısmında kötülüğün başka bir insanı hedef aldığı görülür. Bu öykülerde de önceki metinlerde olduğu gibi temsil bazen metnin merkezindeki ana sorunsalı oluşturmakta bazense ana sorunsalı destekleyen bir yan tema olarak yer almaktadır. Bu açıdan Reşat Nuri Güntekin’in “Hasta Çocuk”, “Bilek Saati” ve “Çocuk Kavgası” (Güntekin, 1998) öyküleri, çocukların kötülük yaparken kurban olarak özellikle nasıl insanları seçtiğini, neden ve ne yolla bu insanlara kötülük yaptığını ya da bu insanlara karşı neden kötücül bir tavra büründüklerini göstermek için örnek teşkil

edecek öykülerdir. Güntekin'in eserlerinde çocuk daha çok “acıma” ve “sevme” duygularıyla birlikte romantize edilerek ele alınırken bahsi geçen bu üç metinde yazarın yaptığı güçlü psikolojik tahlillerle bu romantizmden uzaklaştığı görülür. 1960'lara kadar eser veren yazarın güçlü gözlemciliği anlatımında aşırı duygusallığa kayılan noktalarda kurtarıcı bir işlev görerek metnin niteliğini artırır. Kötülük meselesini de çocuk öznelerle işlerken duygusallığı realizme dönüşen daha gerçekçi bir yerden yakalar. Bu durum bilhassa “Hasta Çocuk” öyküsünde okura anlatının daha etkili bir şekilde aktarılmasını sağlar.

Bahsedilen üç öyküden biri olan “Hasta Çocuk” öyküsünde bir çocuğun kötülük nüvesini her zaman içinde taşıdığı, onu orada sessizce büyütüp yeri geldiğinde eyleme dökebileceği fikrine dayalı bir yazarsal niyet dikkat çeker. “Hasta Çocuk” öyküsünde kötülüğün faili dört beş yaşlarında, hastalığa yakalanmış, fakir bir ailenin çocuğudur. Çocuk, hastalığı öğrenildiğinde imkânlar el verdiğiince birçok yolla iyileştirilmeye çalışılır ama çareler tükenince o kadar uğraştan sonra “diğer dört kardeşin de heba edilmemesi için” kendi hâline bırakılır. (s. 167) Kendi hâline bırakılan hasta çocuk, ailesinin kendisine gösterdiği bu tavra ve yaşıtları gibi hayatı yaşayamıyor oluşuna içlenerek kendisinden daha kötü durumdaki dilenci bir çocuğa tüm hıncıyla saldırır:

Bir gün, sokakta sakat bir dilenci çocuk peyda oldu. Zavallının yarı belinden aşağısı tutmuyor, köpek yavrusu gibi karnının üstünde sürüne sürüne yoldan geçiyordu.

Hasta çocuk, onu görünce birdenbire dalgınlıktan uyandı; gözleri parlamaya, vücudu, yüzü garip bir heyecanla titremeye başladı. Yerinde doğrulmak, küçük dilenciye doğru ilerlemek istedi. Beceremedi, yüzüstü, şiltenin kenarına düştü. Fakat bu acz, onun ümidini kırmıyor, istediğini mutlaka yapmak için başının azimle işlediğini görüyordu. Nihayet, senelerden beri ilk defa gülümsedi ve söyledi:

-Çocuk... Azıcık yanıma gel... Bak, sana neler vereceğim!.. diye, şiltesinin üstüne bırakılmış kırmızı erikleri gösteriyor, uzatıyordu.

Sesinde kandırıcı bir tatlılık vardı. Küçük dilenci durdu, yolunu çevirdi, sürüne sürüne ona yaklaşmaya başladı. Hasta çocuğun vücudu baştanbaşa av köpeği ürpermeleri içinde titiyor, gözlerinde kıvılcımlar yanıp sönüyordu.

-Gel çocuk... Daha yakın gel... Bak yastık altında da neler var, hepsini sana vereceğim.

Böyle tatlı tatlı söylenerek dilenciye iyice yanına çektikten sonra birdenbire üstüne kapandı, vahşi bir hırsla dövmeye başladı. Saçlarını yoluyor, boğazını tıkıyor, tırnaklarıyla yüzünü parçalıyordu.

Baba ile ana içerden gürültüyü işiterek koştular, dilenciye güç bela hasta çocuğun pençesinden kurtardılar.

Bu uğraşmanın onu son derece bitap düşürmüş olacağını zannediyorlardı.

Fakat hayret! Bu kavga, hasta çocuk üzerinde âdeta bir mucize tesiri yapmıştı. Yüzünde hafif bir pembelik dalgalanıyor, gözleri gururla, sevinçle parlıyordu.

Hasta çocuk, nihayet kendinden daha bir düşkününü bulup ezmış; insanlığın şeref sahibi olma ve gururunu duymuş, yaşamını tadını tatmıştı. (s. 170-171)

Anlatı, çocuğun kendinden daha zor durumdakini haksız yere kurban belleyip ona saldırdıktan sonra nihayet yaşamının tadına vardığının söylendiği bu kısım la son bulur. Bununla beraber öykü adım adım çocuğun içinde büyüyen hincin geri planını okura vermek üzerine kurulmuştur. Hasta çocuk ilk başlarda ailesinin durumu el vermediği için annesi ve asabi babasından yeterince ilgi görmez ve baştan savılır. İleride, durumları iyileştiğinde anne ve baba hasta çocuklarına karşı ne kadar ilgi göstermeye, onu mutlu etmeye çalışsalar da çocuk kendisine gösterilen ilgiyi samimi bulmaz ve bu ilgiye cevap vermez. Bu ilgi ve alakanın dengesizliği ve samimiyetsizliği, çocuğun anlatının sonunda edinmiş olduğu bu saldırgan kişiliğ in kötücül tarafını adım adım inşa eder. Çocuğun doğduğu andan itibaren sahip olduğu bencillik, ailesinden alacağı sürekli ve dengeli ilgiyle yontulup iyileşecekken umulan ilgi gösterilmediği için daha da artar ve öfkeyle pekişir. Buna karşılık çocuklarının onu iyi etmek için çabalarına cevapsızlığını doğru değerlendirmeyen anne ve baba, bunu çocuğun asla iyileşmeyeceğine yorarak onu ikinci kez kendi hâline bırakır. Hastalığıyla tekrar yalnız bırakılan çocuk bu ilgisizliği, kendisine yapılan bir kötülük olarak görür ve bu durum kendisini diğer çocuklarla karşılaştırdığında daha değersiz hissetmesine neden olur. Bu değersizlik duygusu onu çevresindeki herkese karşı kinlendirir. Bu kinin ve değersizlik duygusunun itkisiyle sokakta kendinden daha

dezavantajlı olan dilenci, sakat çocuğu gördüğünde ona tüm hıncıyla saldırır (s. 170). Çocuğu anlatının sonunda böylesi bir eyleme sevk eden şey kendisini iyileştirmek için çok uğraşsalar da ebeveynlerinin nihayetinde “onu gözden çıkarmış” olmalarının öfkesidir.

Kendisine ailesi tarafından bu şekilde davranılan çocuk, bu kötülüğü yapmadan evvel sokağa çıktığında da diğerlerinden daha aşağı ve güçsüz bir durumdadır:

Sokak, çocukla doluydu. Bunlar mütemadiyen oynarlar bağrışır, birbirlerini döverlerdi.
O, ne bu hareketlere, ne bu gürültülere, hiç alaka göstermez, daima kapalı gözlerinin çukuru sinekle dolu, başka bir dünyada gibi dalgın yatardı. (s.168)

Sokakta çocukların hali tam da sağlıklı çocuklardan beklenen şekildedir ve hasta çocuk gibi eksik, yapılarındaki hareketliliği dışa vurmalarını engelleyecek bir durumları yoktur. Çocuğun bu gerçeği içinde bastırması da yapmış olduğu kötülüğün örtük gerekçelerinden biri hâline gelir. Bununla beraber çocuğun kötülük işlemeye eğilimli doğasıyla ilişkili olarak sokaktaki çocukların bu hareketli yapılarının, oynamaları ve eğlenmeleri yerine bağrışıp birbirlerini dövmeleri üzerinden verilmesi anlatıda dikkat edilmesi gereken bir ayrıntıdır. Çocuklar sokakta yalnızca gülüp eğlenmez; aynı zamanda birbirlerine kızar, birbirlerine fiziksel şiddet uygular ve birbirlerini ezmeye çalışırlar. Bu bir güç istenci oyunudur. Anlatının bu kısmında çocukların sokaktaki hâlinin kötücül olmaya meyyal eylemler üzerinden verilmesi okuru anlatı sonunda iki çocuk arasında gerçekleşecek kötülüğe hazırlar. Okura, çocukların bu yarı ehil hallerini sanılanın aksine başka hangi niyetlerle dışa vurdukları sezdirilir. Bununla beraber “dövmek” eyleminin, yapılanın yapana karşı üstün olduğu bir eylem olması bakımından çocuklar arasında kullanılması önemlidir. Bağrışmak, kavga etmek, sataşmak gibi eylemler eşit güçte iki çocuk arasında da

gerçekleşebilirken dövmek eylemi bu iki çocuktan birinin ötekini ezdiğini gösterir. “Dövmek” ancak büyük kardeşin küçük kardeşi “dövebilmesi” gibi iki çocuk arasında hiyerarşi kuran bir eylemdir. Keza hasta çocuğun “saldırmak” eylemi de dilenci çocuğu “döverken” şiddetini arttırmasıyla gerçekleşir. Bu açıdan bu iki eylem anlatıda belirtilen diğer eylemlerden daha kötücüdür.

Anlatının saldırı sahnesinden oluşan ikinci ve son bölümünde dilenciye uygulanan şiddetin dilenci zayıf düştükçe artması, çocuğun içindeki şiddet ve yıkım arzusunu alevlendirir. Hasta çocuğun bu kötülüğü arzuyla işlemesi nedensiz ve anlaşılmaz değildir. Ailesinin onunla ilgilenip sonra ondan ilgilerini çekmesiyle ters köşe olmasını kurbanı üzerinde denemek ister. Hasta çocuk dilenci çocuğu tatlı dille yanına çağırıp sonra ona hiç beklemediği bir anda saldırır. Böylece hastalığının, ebeveynlerinin ve oyun oynayan akranlarının tavırlarının dayattığı güçsüzlük duygusunun karşısına daha zayıf birine zarar vererek varlığını ispat ettiği bir güç arzusunu çıkarıp kendini tatmin etmeye çalışır. Kurbanının üzerinde şiddet ve yıkımı icra ederken kendinden geçer. Çocuk o denli kendinden geçer ki dilencinin *boğazını sık(ar)*, *yüzünü tırnaklarıyla parçal(ar)* ve iki yetişkin- anne-babası- dilenciye hasta çocuğun elinden *güç bela* kurtarırlar.

Hasta çocuğun dilenci çocuğu tatlı dille yanına çağırıp sonra ona hiç beklemediği bir anda saldırması karşındakinin boşluğundan yararlanıp onu daha zayıf bir hâle getirdiğinden, yaptığı kötülükten aldığı hazzı arttıran bir kandırma yöntemi olarak da değerlendirilebilir. Öte yandan yazarın kötülük temsilini anlatısında bu ayrıntılarla kurgulaması çocuğu, kötülüğün faili olarak anlatabilmenin yolunu nasıl çizdiğini gösterir. Yazar kötülüğü kurgularken faili de kurbanı da ellerinde olmayan nedenlerden ötürü akranlarından daha kötü durumdaki çocuklardan seçmiştir. Bu seçim, kötülük yapmanın, her durumda kişiliğin yüreğine

yerleşmiş merhametsiz bir güç olarak ortaya çıkabileceğini açığa vurduğundan çarpıcı ve gerçekçidir. Bununla beraber çocuğun duygusal düzeyde içine kapanıklıktan saldırganlığa doğru aksi yönde geçişi, yazarın öykücülüğü düşünüldüğünde anlatımında karakterlerin birden değişen psikolojilerinin altında yatan nedenleri işlemeye verdiği önemi görmek açısından önemlidir (Lekesiz, 1997, s. 244). Buradan hareketle roman türünde döneminin baskın ideolojisine uygun eserler üretmeyi tercih eden yazarın öykülerinde kimi zaman tematik açıdan daha özgür bir yoldan gittiği söylenebilir.

Reşat Nuri'nin diğer iki öyküsünde ise çocuk karakterler, bu öyküdeki kadar çarpıcı olmayan ama yine de kendinden güçsüz konumda olana şiddet uygulayan ve onun acı çekmesine neden olup düştüğü zor durumu izlemekten keyif alan kötücül çocuklardır. Bu öykülerden ilki olan “Çocuk Kavgası” nda, üvey kardeşlerin Pakize adlı sekiz yaşında bir kız çocuğuna yaptığı kötülük anlatılır. Anlatı, Pakize'nin, üvey annesi Naciye ve onun iki küçük kızı tarafından maruz kaldığı eziyetleri babasına itiraf etmesi, bunun sonucunda babasıyla Naciye'nin evliliğinin bitmesiyle ilerler ve bu umulmadık sonuçtan ötürü Pakize'nin kendisini suçlu hissedip intihar etmesiyle son bulur. Naciye, kocası onu aldatıp terk ettikten sonra iki çocuğuyla ortada kalmış dul, yirmi beş-otuz yaşlarında bir kadındır. Başına gelen bu felaketten sonra bir mahkeme âzası olan, Pakize'nin babası Ali Rıza Bey'le evlenir (s. 35). Bunun ardından bir günlüğüne Naciye'nin uzaktaki, Pendik'teki bağ evine gelen arkadaşı Ferhunde, Naciye'ye çok fena bir iş ettiğini, çocuklu bir adamla evlenerek başına iş aldığını söyler (s. 36). Çünkü Ferhunde'ye göre Naciye yaptığı evlilikle şehirdeki eğlencelerden, akıp giden neşeli, ışıklı hayattan uzakta kalmıştır. Ferhunde bunları söylediğinde Naciye çok genç olmadığını, iki çocuğu olduğunu söyleyerek Ali Rıza Bey'i kendisine uygun bir eş olarak gördüğünü ima eder. Buna rağmen kocasının

yaşlılığına, maddi durumunun iyi olmayışına aldırmayan Naciye için bu evlilikteki tek sorun Pakize'dir. Arkadaşı Ferhunde'ye Pakize'den şikâyet etmeye başlar. Anlatıda verilenlere göre Pakize'nin eve gelişi Naciye'nin Ali Rıza Bey'le evlenişinden bir süre sonra gerçekleşir. Babaannesi öldükten sonra evine dönen bir kız çocuğu olan Pakize'nin varlığı, Naciye için tahammül edemediği, dayanmak zorunda olduğu bir "mecburiyet" tir. Bununla beraber Naciye'nin anlayışına göre Pakize, kendinden küçük iki üvey kardeşini "yezitlik" ederek üzer. Bu düşünceleri arkadaşına açması üzerine Ferhunde ateşe körükle giderek Naciye'nin Pakize'ye kızmasına ve çocukların arasında yeni bir kavga çıkmasına neden olur. Bu kavga küçük kızlardan biri olan Efser'in, Pakize'nin onu salıncakta sallamasını istemesinden çıkar:

-Yine ne yılanlık ettin çocuğa bakayım yumurcak?

Naciye Hanım, mealinden o kadar emindi ki, hiç tereddüt etmeden üvey kızının önünde durmuş, ellerini beline dayayarak dik dik yüzüne bakarak bu suali sormuştu.

Pakize cevap vermedi, haşın bir tavırla kaşlarını çatarak başını önüne eğdi. Annesini, bu vaziyette görünce, büsbütün şımaran Efser, onun eteklerine sarıldı:

-Anne, şu pis kıza bir şey yap... Beni sallamıyor... diye hıçkırdı.

-Kardeşini bir parça sallasan, elin mi kopar?

-... ..

-Yoksa, hanımefendiliğine mi dokunur?

-... ..

-Ama benim, göz nuru dökerek giydiğim şeyleri pekâlâ giyiyorsun, benim, ocak başında yanarak pişirdiğim yemekleri pekâlâ yiyorsun.

(...)

-Haydi, bakalım; salla... dedi.

Küçük kız itaat etmezse dayak yiyeceğini anladı, kaşları çatık, dudakları kısılmış makine gibi bir hareketle ipi çekmeye, salıncağı sallamaya başladı. Mesele, bu kadarla bitecekti. Fakat biraz sonra, ehemmiyetsiz bir kaza oldu. Efser, salıncaktan düştü, dudağının ucu hafifçe kanadı. Naciye Hanım, bunun bir kaza olduğuna bir türlü inanmadı. Aksi ve ahlâksız üvey kızının intikamı addetti. Ve evin içinde bir kıyamettir koptu. (s. 38)

Pakize'ye karşı sürekli ön yargılı davranan Naciye, kendi kızı Efser'in şımarıklığını görmezden gelir ve Pakize'ye onun isteklerini yerine getirmesi için psikolojik baskı

uygular. Pakize eğer onların isteklerini yerine getirmezse üvey annesinden dayak yiyecektir. Kardeşi Efser onun bu korkusundan faydalanır ve başına küçük bir şey geldiği için bütün evi ayağa kaldırır (s. 39). Olaydan sonra üvey kardeşleri tarafından isteklerini yerine getirmiyor diye annesine şikâyet edilen Pakize en sonunda babasının karşısına hesap vermeye çıkar. Sonunda babasının üstüne gelmesine dayanamayıp ağlayarak kendi derdini ve gerçekleri anlatır:

-Onlar da bana neler yapıyorlar... Sana hiç şikâyet etmiyorum...Biliyorum ki dinlemeyeceksin...
Pakize, yavaş yavaş entarisinin kolunu sıvıyor, yakasının düğmelerini çözüyor, mor çürükler, bereler gösteriyordu. Bunlar küçük kardeşlerinin eseri idi... Annelerinin, Pakize'ye düşman gözüyle baktığını gören çocuklar, ona, hatır ve hayale gelmez zulümler yapıyorlardı. Nitekim onun, sallanmaktaki maharetini, başını yeşil yapraklara değdirerek havalarda uçmasını kıskanmışlar, onu salıncağa binmek hakkından mahrum etmişlerdi. Mahallenin bütün çocukları sıra ile bu asma salıncakta sallanıyordu. Fakat o yaklaşıncaya taşlar, değneklerle üzerine saldırarak bağrışıp çağrışmaya başlıyorlardı. Fazla olarak da onun başkalarını sallamasını istiyorlardı. (s. 40)

Pakize entarisini çıkarıp vücudundaki çürükleri ve bereleri gösterene kadar anlatı bir yaramazlık anlatısı ve üvey kardeşlerin birbiriyle anlaşılamadığı için yaptıkları ağız dalaşları, sataşmalar olarak görülebilecekken Pakize'nin vücudundaki "mor çürükleri" göstermesiyle bu eylemlerin artık ciddi bir boyuta ulaştığı fark edilir. Çünkü iki taraftan birinin eylemlerine can acıtan, fiziksel olarak zarar veren bir şiddet karışmaya başlar. Pakize fiziki olarak, şiddetle canı acıtılarak küçük kardeşleri tarafından kurban haline getirilir. Çocukların sekiz yaşındaki Pakize'ye yaptıkları sataşmaktan öteye geçerek vücudunda morluklar oluşturmaya kadar varır. Üstelik Pakize'ye işlerini gördürtür, kendilerini sallamasını ister ve kendilerini salladıktan sonra bu sefer Pakize'nin başkalarını sallamasını isterler. Pakize, başkalarını sallamayayı reddedince de ona kötülük ederler (s. 40). Tüm bunları yapmalarının nedeni ise Pakize'nin sallanma konusundaki yeteneğini kıskanmalarıdır. Kendileri Pakize gibi sallanamadıkları için ona eziyet ederler ve anne ve babasından

korktuğunu bildikleri için Pakize onlardan yaşça büyük olmasına rağmen ona kötülük etmekten geri durmazlar. Tek istekleri aynı salıncakta Pakize'nin onlardan daha iyi sallanamamasıdır.

Anlatı Ali Rıza Bey'in olanların gerçek yüzünü görmesiyle ve kızını gözetmeye başlamasıyla devam eder. Pakize'nin gözetilmesini istemeyen üvey anne ve çocukları bu duruma dayanamayıp evde daha büyük bir kavga çıkarırlar. Naciye'nin kavga sonunda üç kez bayılması üzerine Ali Rıza Bey'le olan evliliği bozulur, ayrılırlar. Bu olay üzerine babasının huzurunu yitirdiğini gören Pakize dayanamayıp metruk bir evin kuyusuna kendini atarak intihar eder (s. 42).

Anlatı sonunda Pakize'nin intihar etmesi buna neden olan olayları tekrar düşündürür. Küçük çocukların Pakize'ye yaptıkları sadece küçük bir yaramazlık gibi görülecek cinsten eylemler değildir. Yaşananlar küçük çocuklar arasında sıklıkla yaşanan münakaşalardır ancak bu münakaşaların hor görülen taraf üzerinde fiziksel bir şiddete dönüşmesi mühimdir. Pakize'nin üvey kardeşleri evde baba olmadığı sırada annelerinden aldıkları zımni bir onayla üvey ablalarına şiddet uygularlar. Bu zımni onay aslında bu küçük çocukların ev içinde dönen güç mücadelesinin ne denli farkında olduklarını, bu mücadelede zayıf olan Pakize'yi şiddetle yıldırabileceklerini nasıl sezdiklerini de gösterir. Bu iki küçük çocuk masum olmak bir yana zayıf düşenin üzerine çullanıp küçük elleriyle ona zarar vermekten çekinmeyen şiddet failleridir. Anneden başlayıp çocuklara uzanan bu şiddet sarmalı bir ailenin yıkılmasına ve nihayetinde şiddete maruz kalanın kendisini suçlu hissedip intihar etmesine neden olmuştur. Bu açıdan anlatıdaki kötülük temsili çocukların sınır tanımaz isteklerinin ve kıskanç tavırlarının aralarındaki ilişkiyi şekillendirip büyük yıkımlara yol açabileceğini göstermek için kullanılır. Bu öyküyle çocukların

kıskançlık gibi olumsuz duygularla bir diğeri hor görüp ona kötülük edebileceğine ve bu durumun umulmadık sonuçlara yol açabileceğine işaret edilir.

Yazarın, bir başka öyküsü “Bilek Saati” ise kötülük temasının çocukların sadece “eğlenmek” için kötülük ettikleri Ömer Seyfettin’in “Falaka” öyküsüne benzer bir kötülük anlatımıyla dikkat çeker. “Bilek Saati” okulda hocasından, falakaya yatırılarak, evde polis memuru babasından, kamçılanarak haksız yere sürekli dayak yiyen zavallı Niyazi’nin dayak yeme korkusundan tehlikeli şeyler yapmaya kalkıp ölmesini anlatan acıklı bir öyküdür. Babasından sürekli dayak yiyen Niyazi, babasının hoşuna gitmeyecek şeyler yapmamaya dikkat eder. O dikkat ettikçe aksilikler hep Niyazi’yi bulur. Bu aksilikler üzerine olayın iç yüzünü öğrenmeye tenezzül etmeyen baba, “dayağın cennetten çıkma” olduğuna ve çocuk terbiyesi için gerekliliğine inandığından Niyazi’yi kamçısıyla dövmekten geri durmaz. Öyküde, baştan sona dayak yememek için babasının sözünden çıkmayan Niyazi’nin bir gün hevesine yenik düşerek babasının kol saatini ondan habersiz alması, nehre düşürmesi, babası onu dövmesin diye nehre girip saati araması ve hastalanarak ölmesi anlatılır. Öykü boyunca babası ve hocası tarafından kötülük edilen Niyazi’nin arkadaşları da ona kötü davranır. Bu kısımda asıl üzerinde duracağım şey, Niyazi gibi zavallı bir çocuğa karşı arkadaşlarının takındığı “kötücül” tavidir. Anlatının başında Niyazi, mektepte, her zaman olduğu gibi hocası tarafından falakaya yatırılır. Bu sırada akranları tarafından kendisine bir eğlence nesnesi gibi davranılır:

Niyazi; cılız, hastalıklı bir çocuktur. On bir yaşında olduğu halde yedi yaşında gibi görünürdü. Süzgün yüzü, ince sesi için çocuklar ona “Sivrisinek” derlerdi. Sivrisineğin zaman zaman mektepte falakaya yatması çocukların en büyük eğlencesiydi. Hoca, rahle üstündeki ince değneğini alarak: “Yıkın yere şu Sivrisineği!” diye bağırdığı vakit renksiz yüzünde öyle bir perişan telaş uyanır, incecik sesiyle vızıldarken öyle gülünç niyaz ve dua kelimeleri bulurdu ki, bütün sınıf, bayram yerine dönerdi. Çocuklar, karınca gibi

etrafına üşüşürler, küçücük vücudunu kargatulumba ederek havaya kaldırırlardı. Kimi potinlerinin bağını çözer, kimi çoraplarını çıkarırdı. (s. 67)

Çocukların “falaka izlemekten” zevk alması daha önce bahsedilen Ömer Seyfettin’in “Falaka” öyküsündeki çocukların falaka izlemekten, falakayı tutmaktan aldıkları zevkin aynısıdır. Öte yandan bu anlatıda çocukların, durumuna gülüp bayram havasına büründükleri, gülmeyi iyice abarttıkları eşek değil, arkadaşları Niyazi’dir. Bu tutum aynı zamanda Hüseyin Rahmi’nin “Nasıl Öldürdüler?” öyküsünde eşeğin üstünde “trampet çalıyor edasıyla eğlenen çocukları” da anımsatır. Çocuklar kurbanı yapılan işkence karşısında bir kutlama havasındadırlar. Nedensiz ve duygu yoksunu bir şekilde Niyazi’nin acı çekmesini izlemekten tatmin olurlar. Bununla beraber ona “Sivrisinek” diye bir ad da takmışlardır. Bu adı takarak Niyazi’nin dayak yediği için zayıf kalan bedenini alay konusu haline getirirler. Çocuklar, Niyazi’ye fiziksel anlamda kötülük etmezler ama Sait Faik’in “Son Kuşlar” öyküsünde olduğu gibi kötülüğün izleyicisi olurlar. Niyazi’nin falakaya yatırılması onlarda acıma duygusu uyandırmak yerine onlara zevk verir. İşkenceye, yıkıma güler, onu izlemekten rahatsız olmazlar. Bu tavırları aynı zamanda ellerine imkân geçse daha fazlasını yapmaktan çekinmeyeceklerinin de işaretidir.

Bu üç öyküden yola çıkıldığında Reşat Nuri’nin çocukları, kötülük yapabilecek, yapmasalar bile doğası gereği vahşiliği içinde taşıyan kötücül varlıklar olarak gördüğü söylenebilir. Bunun farkında olan yazar, anlatısında, çocukların bu doğalarından yararlanarak yarattığı kötülük temsillerini duygu durumlarını açıklamak için kilit noktalarda kullanır. Bununla beraber kurmacasında çocukların kötülük yapmalarını ebeveyninden ilgi görmeme, kıskançlık ve eğlenme gibi çeşitli sebeplere bağlı olarak anlatan yazarın bu çeşitliliği işlemeye önem vermesi çocukların doğası konusundaki farkındalığını açıkça göstermiş olur. Aynı zamanda çocukların doğaları

gereği bu duygularla hareket etmesi duygusallığı psikolojik realizmle işlemeyi seven yazar için verimli bir malzeme oluşturur. Çocuk öznelere kötülüğe maruz kaldıklarında ya da kötülüğü işlerken coşkunun bir duygunun esiri olurlar. Bu durum Güntekin'in okurlarını etkilemek istediği yolda yaptığı başarılı teknik hamlelerinden biridir.

2.2.2 Sait Faik Abasıyanık'ta Evin Sadist “Küçük Bey” i

Çocuk ve kötülük temasına yer veren kimi öyküler yıkım ve arzu arasında daha karmaşık bir dinamiğin kurmaca temsili ile dikkat çekerler. Bu, kurban olarak karşı cins başka bir çocuğu hedefleyen fail çocuğun bir yandan da kurbanına karşı arzu duyduğu çifte değerlikli bir dinamiktir. Failin eyleminden haz almasının yanı sıra kurbanını bu kötülük eylemi sonucunda arzulamaya başlaması eylemin sadizmle birlikte düşünülmesini mümkün kılar. Bu açıdan Sait Faik Abasıyanık'ın “Bohça” adlı öyküsü, tezdeki diğer öykülerden farklı olarak içinde sadist tarafı ağır basan bir kötülük temsili barındırır.

Öyküde varlıklı bir ailenin yanına besleme olarak alınan bir kız çocuğunun, evdeki “küçük bey” in ilk önce aşışılmalara, fiziksel şiddetine sonrasında sadistik cinsel arzusuna maruz kalışı anlatılır. Öykü üç sayfadan oluşan kısa bir öyküdür. Bu kısalığına rağmen öykü zamanı uzun bir süreci kapsar. Yazar bu öyküsünü “Sait Faik öykücülüğünün” dışında kalacak şekilde, geleneksel kalıplarla, düzenli bir olay öyküsü, belirli bir mekân ve sınırlı bir zaman dilimi etrafında kurmuştur. Ancak öykünün kötülük temsili çocuk özneye sadist bir bağlamda ele alışı bakımından yine de tezde alınan diğer öykülerden farklılaşan bir yanı vardır. Anlatının birinci tekil anlatıcısı olan küçük bey, anlatıyı bir itiraf tonuyla besleme kızla arasında geçenler üzerinden kurar. Anlatı küçük beyin beslemenin eve gelişini “pekâlâ

hatırladığını” dillendirerek o gün onunla nasıl karşılaştığını anlatmasıyla başlar (s. 55). Anısında, beslemeyle henüz karşılaşmamış olan küçük bey, o anda etrafındaki çocuklara “nasıl yüzmek bildiğini” hararetle bir şekilde anlatmaktadır. Anlatırken sözünün kesilmesine fırsat vermez, kendisine söylenecek sözleri de söyletmez. Oynanan oyunlarda, kurulan diyaloglarda her şeyi kendi etrafında döndüren bencil biridir. Olanların onun ağzından anlatılması da verilmek istenen bu üstünlük duygusunu pekiştirir. Bu durum okur üstünde “her şeyin onun dediği gibi gerçekleşmiş” olmasına dair bir egemenlik kurar. Anlatının bu şekilde başlamasıyla ilerleyen kısımlarda, anlatıcının kendisinin herhangi bir şekilde altta kalacağı bir durumla karşılaşmayacağı, tam tersi başkasının üzerinde hakimiyet kuracağı bir anla okuyucuyu karşı karşıya getireceği sezdirilir. Olay örgüsü ilerledikçe bu sezdirilen durum, anlatıcı olan küçük beyin beslemeyi küçümsemesi ve ona kötülük yapmasıyla açıkça verilir. Ardından, küçük bey yaptığı kötülükleri teker teker anlatır ve annesinin oğlunun beslemeye karşı tavrını fark edip beslemeyi evden göndermesiyle anlatı son bulur (s. 58).

Beslemeye kötülük yapan bencil, küçük bey, daha onunla ilk karşılaştığı zaman ondan etkilenmiştir. Ancak anlatının başında ondan etkilendiğini anlatmaktansa onu nasıl küçümsemediğinden, aşağıladığından bahseder (s. 56). Bu iki duygu zamanla birbiri yerine geçmeye başlar. Etkilendiği karşı cins bir çocuğu aşağılamaktan keyif alması, onu arzulamaya dönüşür. Anlatıcı beslemeyi arzuladıkça ona fiziksel şiddet uygulamayı daha çok ister, fiziksel şiddet uyguladıkça onu daha çok arzular:

Ben ne hain bir burjuva çocuğu idim, bilmezsiniz. Ona ne eziyetler etmedim. Esmer teninde yer yer çürükler peyda oldu; yaralar açıldı. Küçük, şekilleri bozulmuş ellerinin yukarısındaki narin ve mor damarları okunan bileklerine ne tırnak yaraları açmadım. Bütün işkencelerime, eziyetlerime rağmen yine benimle laubali oluyordu. O zaman suratına tükürür, o zaman tokatlardım.

Nüfus kağıdına göre resmen benden bir yaş büyüktü. İkimiz de bir çocuk cılızlığı içinde afacan ve ele avuca sığmazdık. (s. 55-56)

Beslemeyle karşılaştığı andan itibaren onu kendinden küçük ve kendini onun üstünde egemen görmesi beslemeye işkence etmesini mümkün hâle getirir. Yaptığı işkenceleri eziyet olarak adlandıran anlatıcı yaptığıнын şiddet uygulamak olduğunun farkındadır. Kendisini fail konumunda “hain” bir burjuva çocuğu olarak nitelendiren tavrı da bu farkındalığını destekler. Bütün eziyetlerine rağmen hâlâ kendisiyle ilgilenmeye devam eden, devam etmek zorunda olan beslemeye karşı tavırları yumuşamak bir yana daha da sertleşir. Beslemenin yüzüne tükürür ve onu tokatlar. Açıkça yaptığı bu kötülükleri dile getiren anlatıcı bundan rahatsızlık duymaz. Kurbanına savunmasız bir emir kulu olduğu için dilediği gibi işkence eder. Kurbanı ses çıkarmadıkça işkencelerine onu aşağılayarak devam eder. Yaptıklarından bahsederken beslemeye karşı acıma duygusu yoktur. Yaşlarından ötürü “afacan ve ele avuca sığmazdık” (s. 56) diyerek yaptıklarını normalleştirir. Ancak yaptığı, afacanlığın ve ele avuca sığmazlığın ötesinde karşısındakinin varlığını tehdit etmek, ona fiziksel şiddet uygulayıp kişiliğini küçümseyerek yok saymaktır. Bu noktada anlatıcının anlatı boyunca takındığı tavır önemlidir. Öykü görünüşte itiraf tonunda bir anlatıcı sesine sahiptir ama anlatıcının itiraflarının gerisinde bir pişmanlık söz konusu değildir. Yaptığı işkenceleri, eziyetleri anlatırken olan biteni, olayın üstünden zaman geçmiş olmasına rağmen pişman olmuş bir tavırla anlatmaz. Bunları yapmasının hakkı olup olmadığını sorgulamaz. Eylemlerinde onun için garip ya da kötü olan bir şey yoktur. Eylemlerini kötü diye nitelendirmemekle birlikte eylemleri üzerinden kendi adına bir değerlendirme de yapmaz.

Kendi davranışlarını normalleştiren anlatıcı anlatının devamında beslemeye yaptığı işkencelerin ayrıntılarını vererek devam eder. Beslemeyi aşağılarken zamanla

anlatıcının beslemeyi arzuladığı bu sefer gördüğü bir rüya aracılığıyla verilir. Bu arzu, karşısındakine sevgi duymaktan ziyade onu elde edebilme gücünün değişik şekillerde tatmini üzerinden duyulan cinsel uyanışı imleyen bir arzudur. Eziyet ettiği beslemeyi bir gece rüyasında görüşünü şu sözlerle ifade eder:

O, siyah fistanının göğsünde, daha doğrusu uzun ve kemiksiz boynuna çok yakın bir yerinde, bir kırmızı turp kadar büyük memeleri, güneşten uçları sararmış saçları, yüzünün esmerliğine nazaran fevkalade beyaz, muntazam çıplak ayakları ile bir kış gecesi rüyama girdi. Rüyamda o zamanlar dedeme, sonraları Nurbaba ve şimdi Noel Baba'ya benzettiğim bir adam, elimden tutarak onun elini avucuma koymuştu.

-Sakın demişti, kavga etmeyin.

(...) Ondan sonra kavga etmemiştik. (s. 56)

Rüyasında beslemeyi gören anlatıcı mistik bir ihtarla kavga etmekten vazgeçtiğini ifade eder. Anlatıcı, yaptığıının kavga etmek değil karşısındakine işkence etmek, onun savunmasızlığını sadistçe sömürmek olduğunun farkında olmayan bir faildir. Farkında olmayışının sebebi düşüncesizliği, empati yoksunluğu ve hazzı her şeyin önüne koyan bencil kişiliğidir. Öte yandan, failin rüyasında gördüğü beslemeyi anlatış şekli kurbanını zihninde nasıl nesneleştirdiğini ve nesneleştirdiği bu güzel “şeyi” elde etmeyi nasıl arzuladığını gösterir. Karşısındaki güzelliğe hükmetmek ister ama bunu karşısındakini zihninde iyi bir yere yerleştirerek değil tam aksi kendinden aşağı bir yere yerleştirerek yapar. Aslında yapmak istediği, gösterdiği şiddeti arttırarak daha ileriye gitmektir. Rüyayı gören ve sonrasında kendince kavga etmeyi bırakan anlatıcı, bu niyetiyle örtüşecek şekilde beslemeye kötülük yapmaya göze batmayacak şekilde fiziksel şiddet uygulayarak devam eder:

O ayakkabılarımı silerken eğilmiştim. Ağzım şimdiye kadar duymadığım bir iştiha ve bambaşka bir hasretle saçlarına dokundu. Kafasından bir iki tel saç kopardım. Yolda hâlâ rüyamın içinde gibi mektebe giderken bu saçları tetkik ettim. Yarısı simsiyah, öteki yarısının ılık ve sarı bir rengi vardı.

Onunla konuşmalarımız hep şöyle olurdu:

-Kız potinlerimi silmemişsin?

-Vallahi sildim, küçük bey.

-Silmemişsin diyorum sana!

Ellerimde yarısı siyah, öteki yarısı ılık sarı saçları kalırdı. Olduğu yere büzülürdü. Hıçkırıksız ve sessiz ağlardı. O ağladıkça ben sinirlenirdim. (s. 57)

Fail, kendisine hizmet eden savunmasız kurbanının saçlarını koparmaktan haz alır. Bu kurbanın sorduğu soruları istediği gibi yanıtlama hakkı yoktur. Fail de bu durumdan yararlanarak kurbana daha fazla eziyet eder. Besleme ayaklarını silerken eğilen anlatıcı ağzıyla beslemenin saçlarına dokunduğunda duyduğu “iştiha” ve “bambaşka bir hasretten” (s. 57) söz eder. Anlatıcı, gördüğü rüyadan sonra içindeki duygunun her ne kadar romantik bir arzu olduğunu düşünse de eylemleri şefkat içermez, davranışlarındaki aşağılayıcı tavır ve fiziksel şiddet devam eder. Bununla beraber kurbanı ilginç bir nesneymişçesine incelemeye tâbi tutar, saçlarını “tetkik eder” (s. 57). Anlatırken kullandığı bu kelime kurbanı incelenecek bir nesne olarak gördüğü, onun üzerinde deney yapar edası takındığı konusunda faili ele verir.

Azarladığı kurbanının köşeye büzülüp ağlaması faili sinirlendirir. Bu durumda bile onun rahatsız olmadan kendisiyle iletişim kurmasını ister. Fail hiçbir şekilde karşısındakinin kendisini savunmasını ya da bunun tezahürünü görmeyi istemez. Kurbanın kendine yapılan şiddeti kabul edip itaat etmesini bekler. Bir yandan da küçük kızın ağlaması anlatıcının ona yapmaya devam etmeyi arzuladığı fiziksel ve psikolojik şiddet için bir gerekçe de sunar. Bu sadist tavırda olan anlatıcı kurbanının saçlarını koparmakla kalmaz, zihninde onu taciz ettiği anların hayalini kurar:

- Kız gene mi çantamı karıştırdın?
- Kitabınızın resimlerine baktımdı küçük bey!
- Ne diye bakıyorsun?
- Hoşuma gidiyor.

Ona şu aşağıya yazacağım cümleyi bir gün, yukarıki hoşuma gidiyor cevabını aldıktan sonra, söylemek istemiştim. Unutmadım, aşağı yukarı şöyle idi: “Kız sen de benim hoşuma gidiyorsun. Hem de her gün yiyip sana vermediğim, çok sevdiğim şamfistiklerinden daha çok. Ama ben hoşuma gidiyor diye, seni kabuklarından sıyrıp şamfistığı gibi yeşil ve tatlı içini yiyor muyum?” (s. 57)

Öykü boyunca anlatıcının tavrına, diline ve yaptığı kötülüğe bakıldığında yazarın kötülük temsilini, anlatısında konumlandırma konusunda diğer öykülerinden farklı davrandığı açıktır. Yazarın söz konusu diğer öykülerinde kötülük temsili, insanın doğasında olan bir niteliği göstermek amacıyla kullanılırken burada aşağılama ve arzulama duygularının birbirine dönüşerek kötülüğe hizmet ettiği bir bağlamda verilir. Bu açıdan anlatı, Türk öykücülüğünde kötülük yapan çocukların işlendiği diğer öykülerle karşılaştırıldığında çok farklı bir yerde durmaktadır.

2.2.3 Mine Söğüt'te katil annenin katil kızı

Çocuklar tarafından icra edilen kötülük, çoğu zaman çocukların bile isteye ürettikleri ve kurallarını kendi başlarına koydukları oyunların bir parçası olarak gerçekleşir. Çocukların bunu icra ederken amaçları eğlenmek, haz almak ve kötülüğün yöneldiği hedef üzerinde iktidar kurmaktır. Yine de kötülük çocuklar tarafından görünüşte bu tatmini sağlasa da eylemlerinin altta yatan asıl nedeni daha karmaşıktır ve failin çoğu sefer farkında olmadığı psikolojik bir travmadır. Dolayısıyla bir bakıma fail başka bir şiddetin kurbanıdır. Örneğin Onat Kutlar'ın "Kül Kuşları" öyküsünde kötülük çocuğun anne babasını erken yaşta kaybetmesi üzerine yaşadığı travmanın bir tezahürüdür. Mine Söğüt'ün "Naz Neden Derine Gömmemiş Kedi" öyküsünde ise ruh sağlığı yerinde olmayan, terk edilmiş, şiddet uygulayan bir anne ve onun çocuğunu psikolojik şiddetle cezalandırışı, çocuğun yaptığı kötülüklerin altta yatan nedenidir. Bununla beraber kötülük temsilinin bu öyküde merkezde ve radikal bir şekilde ele alınışı Mine Söğüt anlatısının Türk öykücülüğündeki yerini de destekler niteliktedir. Yazar yapılan kötülüğü okuru rahatsız edecek derecede ayrıntılı ve şok edici bir şekilde ele alarak karanlık temalı anlatılarına uygun düşen bir anlatım tekniği olarak kullanır. Bahsi geçen öyküsünün içinde yer aldığı 2011'de yayınlanan

Deli Kadın Hikayeleri eseri ise okurun bir metni okuduğunda kötü ve karamsar duyguları derinden, gerçekçi bir şekilde deneyimlemesi bakımından başarılı eserler arasındadır.

“Naz Neden Derine Gömmemiş Kedi” öyküsü biçimsel olarak parçalı bir anlatıma sahiptir. Bu parçalı anlatım olaylar arasına giren kısa diyaloglarla, failin travmatize olduğu olaylarda geçen seslerin anlatı akışında araya girmesiyle ve anlatıcının tekrar ettiği cümlelerle sağlanmıştır. Naz, akıl sağlığını neden yitirdiğini bilmediği annesiyle tren vagonlarından birinde yaşayan küçük bir kız çocuğudur. Gar bekçisinin sarhoşken annesine tecavüz etmesi sonucu dünyaya gelir ve hem biyolojik babası hem annesi tarafından sahiplenilmez. Tren vagonlarında bu şekilde hayat süren Naz’ın travma yaşamasına neden olan olaylardan biri gar bekçisinin annesine tecavüz ettiğine tanık olmasıdır. Travmatize olmasının bir diğer sebebi ise akli dengesi yerinde olmayan annesinin ona kötü davranmasıdır. Annesi tarafından kötü muameleye maruz kalan Naz, çok ağır şekillerde cezalandırılır:

Bugün benim sözümü dinlemedin. Ben yokken dışarı çıktın dolaştın. Ben sana ne dedim? Sözümü dinlemezsen gardaki kedilerden biri ölecek demedim mi? Dedim. Ben dediğimi yapmaz mıyım? Yaparım. Bak bugün de bu sarı beyaz ölecek senin yüzünden. Hoşuna gidiyor mu bu? Ağlama cevap ver. Hoşuna gidiyor mu her yaramazlık yaptığında bir kedinin senin yüzünden bir kedinin senin yüzünden bir kedinin senin yüzünden ölmesi? Ağlama cevap ver? Anne bir daha yaramazlık yapmayacağım de. Bu öldürdüğümüz son kedi olacak anne de...

-Bir daha yapmayacağım anne söz yapmayacağım söz yapmayacağım söz yapmayacağım söz anne yapmayacağım.

Bu öldürdüğümüz son kedi olacak annesözyapmayacağım...

-Bak boynu incecik. Hadi... (s. 87)

Naz, sürekli annesinin “gündüz dışarı çıkma” tehdidiyle büyür. Olur da dışarı çıkarsa annesi bunu yaramazlık kabul eder ve ceza olarak gözünün önünde kedileri öldürerek Naz’a gömdürür (s. 88). Kedilerin ölmesi Naz’a, annesi tarafından onun suçu olarak telkin edilir ve Naz kedileri annesiyle kendisine benzettiği için onların ölmesini

istemez. Bu benzetme anlatıda Naz’la annesinin, kedilerin küçük kutularda, sokakta yaşaması gibi tren vagonlarında, kıyıda köşede yaşaması üzerinden kurulur. Bununla beraber gar bekçisi Naz’ın annesini “*Mart yorgunu dışı kediler gibi doğuracak bir kuytu peşindeydi*” (s. 86) diyerek dışı kedilere benzetir. Öte yandan Naz, annesiyle vagonda yalnız yaşar. Vagonda onlarla yaşayan tek canlı kedilerdir. Naz’ın sabahları dışarı çıkmasına da izin verilmediğinden bu şartlarda sürekli gördüğü annesi, sarhoş olduğu zamanlarda annesine tecavüz eden gar bekçisi ve bu kedilerdir. Böylesi bir karanlık dünyada, çocuk aklıyla, yaşamı annesinin ve gar bekçisinin eylemleri ile kedilerin varlığı üzerinden anlamlandırır.

Naz annesinin yaşamındaki iktidarına karşı koyamaz. Kedilerin ölümünü hiçbir tepki vermeden izler. Annesi ona “sözümü dinlemezsen gardaki kedilerden biri ölür” (s. 87) deyip kedileri gerçekten öldürmesine rağmen sabahları dışarı çıkmaya devam eder. Yedi yaşında bir çocuk olarak ölümün, öldürmenin, suçluluğun ne olduğunu tam olarak kavrayamıyordur. Öldürme ve ölme eylemini tek muhatabı olan annesinden öğrenir ve olumsuz bir şekilde anlamlandırmaz. Bununla beraber annesi onun hayatında da sözü geçen tek kişidir. Böylelikle Naz’ın zihnindeki anne imajı kedileri öldüren bir insan olarak çizilir ve annesinin kendi üzerinde bu yolla kurduğu hakimiyetten ötürü “kedileri öldürmenin” annesini güçlü kılan bir özellik olduğunu düşünür. Öldürmeyi annesinin yaptığı yanlış bir davranış olarak değil de güçlü olmak için sürdürülmesi gereken bir yaşam biçimi olarak benimser. Çünkü iyiyi de kötüyü de annesinden öğrendiği için değerlendirme mekanizması annesinin yaptıklarını doğru bularak şekillenir. Annesinin iktidarının kötücül taraflarına farkında olmadan maruz kalan Naz, bu iktidarı ancak annesinin yaşam biçimine sekte vurarak engelleyebileceğini akıl eder ve bunu onu öldürerek yapar. Böylelikle annesinin

kendi üzerinde kullandığı gücü kırmış olur. Bu gücü kırması annenin ona uyguladığı psikolojik şiddetin en yoğun olduğu anda gerçekleşir:

Bak bu tahtanın üstüne sarı beyaz yazıyorum. Naz yaramazlık yaptığı için öldü yazıyorum. Şimdi koy torbaya kediyi. Al kucağına...hadi karanlık değil ay var. Gündüz gibi dışarı... Gel bak buraya kınalı tekirin yanına gömeceğiz. Başıyla ayağı bir hizada olsun. Allah dağınıklığı sevmez Naz. Bir yaramaz kızları sevmez, bir de dağınıklığı. Hele yaramaz dağınık kızları hiç sevmez... Düzgün kaz, toprağı çıkar kenara koy ki çukur derinleşsin. Yoksa sen bir yandan kazarsın bir yandan doldurursun çukuru. Derin kaz. Sansarlar çıkarmasın yine ölü kediyi. Allah ölümlerin mezarlarından çıkarılmasına çok kızar. Hem sansara kızmaz sana kızar. Naz neden derine gömmemiş kediyi der...

Naznedenderinegömmemişkediye?

Yedi yaşındaki bir kız çocuğu bozkırdaki bir kasabada hurda bir vagonun kuytusunda annesini öldürmeyi düşleyebilir. Yedi yaşındaki bir kız çocuğu annesi anason bahçelerinin kraliçesiymen düşünün peşine düşebilir. Uyku ona yardım eder. Gece ona yardım eder. Bıçak ona yardım eder. Bıçakonayardımeder. (s. 88)

Annesini, “anason bahçelerinin kraliçesiymen” yani sarhoş gar bekçisinin ona tecavüz ettiği zaman öldüren Naz’ın annesine karşı içinde biriken kinin kaynağı sadece annesinin üzerinde kurduğu bu iktidar değildir. Annesinin gar bekçisiyle yaşadığı ilişkilere tanık olması ve zihninde kendilerine benzettiği kedilerin annesi tarafından güzellenerek öldürülmesine karşı duyduğu öfke de onu bu cinayeti işlemeye iter. Bu öfkeyle üzerindeki gücü yerle bir eden Naz, gücün ona öğrettiklerini uygulamaya devam ederek öldürme eylemini alışkanlık haline getirir. Bu açıdan annesi gibi davranmaya devam ederken kurban olarak kedileri değil çok benzeyen bebekleri seçer. Siyah poşetlerde taşıdığı cesetlerle yoldan geçerken etraftakilerin ne taşıdığını merak etmesi üzerine ise onlara şöyle cevap verir:

“Naz yine mi kedi?”

“Kedi, Fadik abla...”

Bu kez bembeyaz. Öyle de güzel ki. Gözleri açık kalmış. Kocaman yeşil. İnanır mısın üzerinde tek bir damla kan yoktu. Sanki ezilmemiş de melek olmuş, öyle donup kalmış kaskatı yerde. Ne kan, ne başka bir şey. Melek diyorum Fadik abla, melek bir kedi sanki...” (s. 88)

Naz öldürdüğü bebekleri kedi gibi anlatırken onların “melek” olduğunu söyler çünkü annesi kedileri öldürürken onların masum olduğunu gösteren bu tarz cümleler kurar. Bu konuda annesini taklit ederken ondan almış olduğu iktidarı da taklit etmiş olur. Bununla birlikte Naz kurbanlarını bebeklerden seçerek öldürme eylemini çarpıtarak devam ettirir. Bu durum Naz’ın gerçeklikten kopmuş psikotik bir durumu olduğunu ifade eder. Bulunduğu karanlık dünyadan kurtulmak ister ama örnek aldığı tek kişi “annesini” olduğundan, annesinin hayatta kalma yöntemini benimser. Ancak kedilerin ölmesini istemediğinden önce annesini, sonra annesinin kediler gibi olmadığını fark ettiğinde bebekleri öldürür:

(...) Bodrum kattaki kız, bebek hırsızıymış... öyle mi? Ne korkunç!
Hastanelerden yeni doğmuş bebekleri çalıp evde boyunlarını kırıp onları torbalara koyup yandaki arsaya teker teker teker teker teker teker gömmüş demek. Bu kız küçükken annesini öldürmüştü demek.
Evet küçükken... ölü annelerin ölü kedilere benzemediğini bilmezken... yeni doğmuş bebeklerin kedi kadar olduğundan henüz habersizken... annemi öldürdüm ben. (s. 89)

Naz’ın bu kötülüğe devam edişi aynı zamanda gerçeklerle yüzleşmeyi reddedişinden kaynaklanır. Yani “öldürmek” iktidarı elde tutmasını sağlayan, kendi kendine geliştirdiği bir savunma mekanizmasıdır. Öldürmenin kendisine iktidar sağladığına ve yaşamaya devam etmek için öldürmeye devam etmesi gerektiğine inanır. Aksi halde, kendi evreninde gerçekliği farklı şekillerde devam ettiremezse yaşadığı travmalarla yüzleşmek zorunda kalacak hem şiddetine maruz kaldığı hem ilgisine ihtiyaç duyduğu annesini öldürmesinin mahiyetini kavrayacaktır. Anlatının sonunda Naz’ın dilinden verilen “*annemi öldürdüm ben*” (s. 89) cümlesi ara sıra gerçekte ne yaptığını fark ettiğini, onun dışında bunu güçlü bir şekilde bastırdığını gösterir. Bu açıdan Naz maruz kaldığı travmalardan ötürü gerçeklerle bağlantının koptuğu, psikolojide psikoz olarak adlandırılan evreye girmiş ve yaptığı eylemleri anlamlandırarak bir yaşta olmadığından sayısız cinayet işlemiştir.

Sonuç olarak, Naz'ın hem annesini hem bebekleri öldürmesi de cinayettir ve ikisi de maruz kaldığı psikolojik şiddet sonucu işlenir ancak Naz'ın bu iki cinayeti işleme nedenleri birbirinden farklıdır. Amacı, annesini öldürdüğü zaman kendine kötü davranan, hayatında iktidar sahibi en büyük gücü ortadan kaldırmakken, bebekleri öldürdüğü zaman gerçeklerle yüzleşmemek için annesinden öğrendiği yaşam biçimini devam ettirerek elindeki gücü kaybetmemektir. Bu açıdan Mine Söğüt'ün kan donduran “Naz Neden Derine Gömmemiş Kedi?” öyküsüyle çocukların yaşanan travmalardan ötürü cinayetler işleyebilecekleri ve zihinlerinde bu cinayetleri çarpıtarak normal karşılayabildikleri gösterilmiş olur. Bu bakımdan Mine Söğüt günümüz öykücülüğünde Ömer Seyfettin'den Sema Kaygusuz'a uzanan radikal kötülüğü anlatıda çekincesiz, açıkça anlatma çizgisinde konumlanarak kötülük temasının aile için psikolojik travmalardan dallanan modernist ve en karanlık uzantısını oluşturur.

2.2.2 Kardeşler

Türk öykücülüğünde çocuk ve kötülük teması açısından dikkat çekici taraflardan birisi de kardeşler arası şiddet ve kötülüğün temsilinin görece yaygınlığıdır. Bu bakımdan kardeşe yönelen kötülüğü ayrı bir alt başlık altında ele almak gerekiyor. Özellikle Sabahattin Ali'nin “Ayrılan”, Bekir Yıldız'ın “Demir Bebek” ve Leyla Erbil'in “Diktatör” öykülerinde kardeşler arasında gerçekleşen kötülük, öykülerin olay örgüsü ve anlatımını belirleyen önemli bir unsur olarak karşımıza çıkar. Bu öykülerde bahsedilen fail ve kurban ilişkisi kurulu bir aile yapısı içinde gerçekleştiğinden bu alt bölümde çocuğun büründüğü kötücül hâli ve yaptığı kötülüğü “aile” kavramının politik anlamlarını da göz önünde bulundurarak tartışacağım. Kötülüğün politik anlamlarını göz önünde bulundururken yazarların

hem dönemsel olarak hem de anlatılarında k t l ge yer vermelerindeki yazarsal niyetlerden ötürü farklılaştığı yerler vardır. Bu bölümde bu farklılıklara değinerek  ocuk öznelerin kötülük temsilleriyle anlatıya hangi minvalde katıldığını ele alacağım. Bu bakımdan çocukların kötücüllüğünü Sabahattin Ali’de ezen-ezilen  atışması üzerinden, Bekir Yıldız’da aynı ezen-ezilen  atışmasının Almanya’ya göç eden bir ailenin yolculuk ve başka bir ülkeye yerleşme bağlamında g   n birey üzerinde yarattığı sarsıntı gerçeğiyle beraber, Leyla Erbil’de ise devletin bir kurumu olan “aile” kavramının sıcak bir yuvayı ifade eden toplumsal anlamının bireysel ve travmatik düzeyde alt üst edilmesi etrafında değlendireceğim.

2.2.2.1 Sabahattin Ali’de korkunun kötücül tahayy l 

Türk  yk c ll ğ n n bilhassa Cumhuriyet sonrası toplumcu kaygıları olan evrede sanat ile propaganda arasında yakınlık kuran Sabahattin Ali, bireyselliği toplumsallığa açılacak şekilde işlerken kurgusuna dâhil ettiği kötücüllüğü de bu maksadına uygun olarak kullanmayı tercih eder. Bu bakımdan eserlerinde “edebiyat denilen şeye tenezzül etmek” yerine düz, doğrudan ifadelerle, insanların i  hallerini dışa vuran eylemlerin vurgulandığı hatta kimi zaman vurgulanmaktan ziyade ajitasyon için kullanıldığı bir anlatıma sahiptir. Bu tarz bir anlatım kullanması eserlerinde gerçekçiliğin etkisini azaltsa da metnin alımlanışı sırasında okuyucuya sadece olayların verildiği nedenleri kendisinin bulması gerektiği eleştirel bir okuma imkânı sunar. (Kudret, 2004, s. 66) Yazarın yukarıda bahsi geçen 1938’de yazılmış “Ayran”  yk s  sanatı bu niyetlerle kullandığı, geçim sıkıntısından her türlü işı yapan bir kadının ve çocuklarının başına toplumun bu insanları hor görmesi sonucu neler geldiğini konu alan eleştirel bir öyküdür. Evdeki    kardeşinin karnını doyurmak için karlı bir kış günü istasyona ayran satmaya giden Hasan’ın geç vakitte,

para kazanamamış bir şekilde eve dönerken karlı geniş ovada vahşi hayvanlar tarafından yenme tehlikesiyle karşı karşıya kalışı, ardından donarak ölüşü anlatılır. Öykünün üçüncü şahıs tanrısal anlatıcısı Hasan'ın durumunu, yaşadığı zorlukları, evdeki kardeşlerini doyurmak için tren istasyonunda verdiği çabayı, para kazanamadığı vakit yaşadığı endişeyi okuru ajite edecek bir üslupla aktarır. Bu üslubun ardında Sabahattin Ali'nin diğer kurmacalarında da sık sık rastladığımız toplumsal bir tez yatar. Bu ajitasyon öykünün belirli yerlerinde o denli artar ki anlatıda kullanılan bu teknik, evde Hasan'ı bekleyen aç kardeşlerin, olduklarından fazla kötücül çizilmesine neden olur. Bununla beraber kardeşlerinin uzun süre aç kalmalarından ötürü büründükleri bu kötücül hâl, anlatıda, Hasan'ın korkusunu arttıran, ayran satarken sürekli hatırladığı görsel bir vurgu haline gelir.

Hasan, babasız bir çocuktur. Babanın öyküde yer almamasının nedeni bilinmemekle beraber bu yokluk ailenin maddi yükünü anneye ve kardeşler arasında en büyük çocuk olan Hasan'a yükler. Annesi, çevrelerindeki hiç kimse bu zor şartlarda yaşam mücadelesi veren aileye yardımcı olmadığından evdeki üç çocuğuna bakmak için hizmetçiliğe gidiyordur. (s. 38) Öyküde annenin sadece hizmetçilik yapmadığına, kendisi ve çocukları aç kalmaması için başka erkeklerle yatmak zorunda kaldığı birtakım imalar söz konusudur. Nitekim anne çoğu sefer eve gelememesine rağmen çocuklara komşuların yardım etmemesi annenin bu “kabahat” ine belli belirsiz bağlanır. Bu durum annenin elinde olmadan evdeki kardeş sayısının sürekli artmasına ve açlığın evde yarattığı kardeşler arası gerilime neden olur. Kardeşlerinin aç olduklarında büründükleri hallerinden ürken Hasan, kardeş sayısının artmaması için annesinin daha az çalışmasını ister ve istasyonda ayran satıp en azından evdeki kardeşlerine ekmek götürerek karınlarını doyurmaya çalışır. Hasan'ın

bu niyetlerle istasyona giderken içinde bulunduğu zor şartlar okuru etkilemek için keskin betimlemelerle verilir:

Ağızına kadar ayranla dolu olan güğümün alt kenarı her adım atışında dizlerine vurmakta ve dirseğine kadar geçirdiğı sapı, kolundan tutup önüne yuvarlanmak ister gibi, ileri hamleler yapmakta idi. Kunduralarının arka tarafı o kadar dışarı doğru eğilmişti ki, çocuğun topukları ayakkabının ökçesine değil, doğrudan doğruya çamura basıyordu. (s. 36)

Ağır bir kış günü ayağındaki büyük ayakkabılarla yürümeye çalışan Hasan'ın bu hâli okurda ona karşı sempati hissi uyandırır. Ayran aldığıında, paranın üstünü veremiyor diye ayranın parasını vermeyen müşteriye Hasan'ın hiçbir şey diyememesiyle anlatıcı ajitasyona devam eder. Zavallı ve masum Hasan, bu ajitasyonla uyuşacak şekilde, tüm bu talihsizliklere ve haksız muamelelere karşı yine de evdeki kardeşleri için ayran satmaya devam eder. Ayran satmaya devam ederken de evde bekleyen kardeşleri sürekli gözünün önüne gelir:

Bir baştan bir başa üç kere koştı. Güğümün keskin kenarlı dibi ince bacaklarına çarpıp acıtıyor, fakat o, azıcık yüzünü buruşturarak: “Ayran, temiz ayran!..” demeye devam ediyordu. Dört bardak, hiç olmazsa dört bardak satabilseydi. Buna mukabil alacağı on kuruşla eve bir kara ekmek götürebilirdi. Onun gelmesini, aç bir uyuşukluk içinde dört gözle bekleyen iki küçük kardeşinin hayali gözünden şimşek gibi gelip geçiyor ve o hep bağıırıyordu: “Temiz ayran... Temiz... (s. 38)”

Evde Hasan'ı bekleyen çocuklar, Hasan'ın aksine okurda sempati uyandıracak biçimde betimlenmez. Evdeki küçük çocuklar kendileri için sabahtan akşama kadar uğraşıp ayran satmaya çalışan ağabeylerinin dönmesini aç bir uyuşukluk içinde dört gözle beklerler. Açlıkları ve etrafındaki insanlar tarafından hiç yardım edilmeden bu çaresiz durumda bırakılışları onları sadece yemek yemek isteyen canavarlara dönüştürür. Hasan'ın elinde ekmekle gelip kendilerini doyurmalarını isterler. Zavallı Hasan, istasyonda ayran satarken onların bu hâli gözünün önüne geldikçe ayran satmak için bağıırmaya devam eder. Bu kısımda Hasan'ın gerçekten iki kardeşine

merhamet duyduğu için bu çabaya girdiği düşünülse de bu bölümden sonra gelen kısım durumun tahmin edilenden daha farklı bir nedeni olduğunu gösterir:

Annesi hizmetçi bulunduğu yerden haftada bir kere, birkaç saat için geliyor, yanında biraz yufka, birkaç soğan, bazen da yarım deste pekmez getiriyordu. Fakat bunlar, üç tane aç mideye iki gün bile yetmiyordu... Ondan sonra iki kardeşi beslemek vazifesi küçük Hasan'a düşüyordu. Biri iki, öteki beş yaşında olan bu sıksa çocukların bütün işleri, basık tavanlı bir damdan ibaret olan evde ellerine ne geçerse yemekten ibaret gibiydi. Küçük Hasan her gün yoğurt çalmak için kendisine lazım olan mayayı onların yetişemeyeceği ve bulamayacağı bir yere -tavan direklerinin duvarla birleştiği köşeye- saklamaya mecbur oluyor ve her gün, istasyonda bulunduğu sırada, bu iki aç midenin, kendileriyle aynı çatı altında aynı açlığı çeken ihtiyar keçiyi bile yiyeceklerinden korkuyordu.

Çok akşamlar, koltuğunun altında getirdiği ekmeği ortaya koyarak ayran boşaltmak için bir toprak çanak getirmek üzere ocağın yanındaki köşeye gider, sofraya başına döndüğü zaman o balçık gibi ekmekten ortada bir şey kalmadığını dehşetle görürdü. O zaman kendisi bir çanak ayran içer, açlığa alışmış olan midesinin hafif ezilmelerine kulak asmadan, eski bir pösteği üzerinde yatan kardeşlerinin yanına, delik deşik ve yağlı bir yorganın altına sokulurdu.

Onu asıl dehşete düşüren, kardeşlerinin bu kuyu gibi daima yutan ve hiç doymayan mideleri değildi; eli boş olarak eve döndüğü zaman, bu iki sıksa mahlukun kendisine nasıl parlak ve büyümüş gözlerle ve nasıl sonsuz bir kinle baktığını hatırlayınca tüyleri ürperiyordu. Şimdi de bu korkuyla avazı çıktığı kadar bağırdı:

“Ayran...Ayran!..” (s. 38-39)

Hasan dışında evde bulunan çocukların yapabildiği tek şey kendilerine getirilen yiyecekleri yemektir. Güçleri yetmediğinden büyük kardeşleri Hasan gibi çalışamazlar. Bu gerçek, Hasan'ın üstünde çalışması için daha çok baskı kurar çünkü bu aç iki kardeş kendilerine getirilen her şeyi yedikleri halde bir türlü doymazlar. Hasan sırf bu yüzden onların hiçbir sınır tanımayıp ayran yapmak için ihtiyaç duyduğu evdeki keçiyi de yiyebileceklerini düşünüp endişelenir. Bununla beraber kardeşleri o denli açlardır ki Hasan eve ekmek getirdiği zaman, ekmeğe saldırırlar ve karınlarını doyururken Hasan'ın da aç olabileceği akıllarına gelmediğinden ona yiyecek bir şey bırakmazlar. Kardeşlerinin açlıktan dönmüş “büyük ve parlak gözleri” yle saldırgan halleri Hasan'ı korkutur.

Hasan'ın kardeşlerinin aç bakışlarını unutmadan havanın soğukluğuna rağmen çalışmayı bırakmamasının nedeni akşam eve gittiğinde, kardeşlerinin bu hâliyle karşılaşmaktan çekinmesidir. Çünkü açlığın getirdiği saldırganlıkla çizilen kardeşlerin, ola ki Hasan eve eli boş gelirse ne yapacakları belli değildir. Anlatı, bu gerçekler sezdirildikten sonra Hasan'ın olacakları göze alamadığından hava kararana kadar ayran satmaya çalışmasıyla ve en sonunda evine varamadan -söylenmese de okuyucuya hissettirilen- yolda ölümüyle sonlanır. Eve dönüş yolunda can vermesinin sebebi geniş ovada, kış kıyamet karanlıkta onu yakalayıp yiyecek vahşi hayvanlardan kaçarken artık gücünün tükenmesi ve donarak ölmesidir. (s. 44) Anlatının bu kısmında vahşi hayvanlardan kaçan Hasan'ı, eli boş bir şekilde eve varsa bile aç kardeşleri bekliyordur. (s. 43) Okurun bu gerçeği fark ettiğinde hissettiği, Hasan'ın her iki durumda da kurban olacağıdır. Çünkü evdeki kardeşlerinin Hasan'a karşı davranışları onu ormanda yakalayıp yiyecek vahşi hayvanlardan farklı olmayacaktır. Çünkü onlar da hayvanlar gibi açlıktan kendilerini kaybettiklerinden, Hasan'ı yemeyecek olsalar bile ona saldırganca davranacaklardır. Öte yandan anlatıda anneye dair imalardan bu üç kardeşin farklı babalardan olma ihtimalleri hiç de düşük sayılmaz. Bu yüzden yaratılan aile yapısı içinde sözlü olarak ifade edilmese de kardeşler arası bir gerilim vardır ve kardeşlerinden Hasan eve gelse bile bu sebeplerden ötürü onun hâline üzülmeleri beklenmez. Bu gerçeğin anlatıda verilişiyle kardeşlerin aile içindeki öz-üvey bağlar ve sorumlulukların dinamiği üzerinden birbirleriyle kurduğu iletişimde ne kadar kötücülleşebileceği ortaya konmuş olur. Temel ihtiyaçları giderilmeyen çocukların bu eksiklikleri tamamlanmadan birbirlerine karşı sevgi besleyerek sağlıklı kardeş ilişkileri kurması mümkün değildir. Anlatıda da ellerinde olmayan sebeplerle çaresiz kalan bu aileye karşı çevredeki diğer insanların yardımda bulunmaması, anneye iş verenlerin kötü davranması

çocukların da kendi aralarında sağlıklı kardeş ilişkileri kurmasını engeller. Onları açlık gibi yaşamalarını zorlayan bir gerçekle karşı karşıya geldiklerinde kötülük işleme potansiyeli olan varlıklar haline getirir. Bu açıdan Sabahattin Ali, bu öyküsünde, yazınında diğer temaları işlerken yaptığı gibi, insanların zavallı bir aileyi gözetmemesi üzerine kurduğu toplumsal bir eleştiriyi çocukların birbirine kötülük etme ihtimalinin gerçekleşebileceği bir zemin olarak sunmuştur.

2.2.2.2 Bekir Yıldız’da ablanın ölümcül anneliği

1950’lerde edebî üretimin kaynağını ülke içindeki toplumsal gerçekler, bu gerçeklerin farklı biçimlerde yansıtılma arayışı ve denemeleri oluştururken 1961’de Türkiye’den Almanya’ya gerçekleşen yoğun işçi göçü de bu dinamiği etkiler. Böylelikle göç meselesi Türk edebiyatında hem şiir hem roman hem de öykü türünde kendine farklı bir alan açarak işlenmeye başlar. Kendisi de bir Almanya göçmeni olan Bekir Yıldız özellikle 1970 sonrası, Almanya’ya göçmen olarak gidip döndüğü zamanlarda “törelere kısılcıdaki çarpıcı yaşam gerçeği” ni ve göçmenlerin evrensel “yabancılaşmasını” bu minvalde öykülerinde işleyen ve Türk edebiyatında göç sorununu konu edinmesiyle anılan başarılı yazarlardan biridir (Lekesiz, 1997, s. 73). Yıldız, öykülerinde genellikle Türk işçisi olarak Almanya’ya giden ebeveynlerin maddi imkansızlıklarla başka bir ülkede yaşamaya çalışırken güçlü çalışma şartları altında yaşadıkları yabancılaşma duygusunu, parçalanan kimlikleri üzerinden yeniden yaratılan göçmen aile kavramını ele alır. Bu bağlamda evliliği de gurbeti bizzat yaşamış olmasından gelen keskin gözlemi ve saptamaları yeteneğiyle işçi aile üyeleri arasındaki gerilimin doğmasına zemin hazırlayan bir kurum olarak eleştirir (Lekesiz, 1997). Buradan hareketle “Ayran” öyküsünde sorumluluk baskısının kardeşlerden büyük olana ebeveyn rolü yüklediği ve bu rolün acı sonuçlara neden

olabileceği anlatıdaki “Hasan” üzerinden irdelendikten sonra Bekir Yıldız’ın “Demir Bebek” öyküsünü, yine kardeşlerden büyüğü olan “Narin” karakteriyle ve göçmen aile kavramıyla merceğe almak anlamlı olacaktır. İkinci öyküde birincisinden farklı olarak büyük çocuğa yüklenen ebeveynlik rolünün kötü sonuçlarına maruz kalan “Ayran” daki Hasan gibi büyük değil küçük kardeştir ve iki kardeş arasında yaşananlar gurbete giderken ve gurbette gerçekleşir. Öyküde işçi olarak Almanya’ya giderken çocuklarını da yanına alan Seyyit ve karısı çalıştıkları için küçük kardeşi Davut’a bakma sorumluluğunu üzerine alan yedi sekiz yaşlarındaki Narin’in kardeşini çamaşır makinesine atıp yıkayarak öldürmesi anlatılır. Narin’in kardeşini sonucunu tahmin edemediği bir eylemle öldürdüğü anlatıda odak Narin ve anne arasında sürekli değişir. Annenin odağıyla Almanya’ya göç sırasında yaşanan heyecan ve gerginlik verilirken Narin’in odağıyla, kendisine yüklenen kardeş sorumluluğu ve Davut’u çamaşır makinesine atma fikrini zihninde nasıl oluşturduğu verilir. Bununla beraber anlatı boyunca olanlar özellikle çizgisel verilmez ve anlatı önce en çarpıcı olan sahneyle, Narin’in kardeşi öldürme sahnesiyle başlar:

Sıçradı Narin. Motor uğultuyla yavaşladı. Akıl edip düğmeye dokunacağına, biraz geriye çekildi. Sırtı duvara değince, irkildi. Çömeldiğinde, başını öne eğip avuçları içine aldı. Dağınık saçları, elleriyle yüzü arasında sıkıştı. Bacaklarını iki yana ayırdığında, beton zemini gördü. Korkudan beton zemine baktı.

Motor birkaç kez dönmeye çalıştı. Arasına sıkışmış olanı parçalayamayınca, durdu. Çamaşır makinesinin üzerinden taşan su, beton zeminde yürümeye başladı. İnce, renkli bir suydı bu. Bir süre sonra, Narin’in çıplak ayaklarına ulaştı. Narin, titremesi olmasa, donmuş gibi görünecekti. Ayaklarına değen su, öne eğdiği bakışlarının içine girdiğinde bir kez daha sıçradı Narin. Gördüğü su renkliydi. Kıpırmızıydı. (s. 66)

Öykünün ilk paragrafında Narin çamaşır makinesine müdahale etmesi gerekirken etmez ve önünde eğilip kendini makinenin nasıl çalıştığını izleyeme kaptırır. İlk cümlelerde Narin’in makinenin motoru yavaşlamasına rağmen “akıl edip” düğmeye basmadığı kasıtlı olarak vurgulanır. Böylelikle Narin makineyi durdurmaz ve başını

öne eğip avuçları içine alarak bir şeyi merak etme edasıyla bakışlarını makinenin içine odaklar. İkinci paragrafta motorun yine olması gerektiği gibi çalışmadığı ve içindekini “parçalayamadığı” söylendiğinde makinede çamaşırdan başka bir şey olduğu anlaşılır. Makineden taşan suyun kırmızılığıyla sıçrayan Narin’in donup kalması, makinenin içindekinin canlı bir varlık olduğunu ve Narin’in böyle bir şeyle karşılaşmayı ummadığını gösterir. Kardeşini çamaşır makinesine atan Narin makinenin çalışırken içindekine zarar vereceğini düşünmemiştir. Makinenin çalışma mekanizmasını bilmediğinden makineden sızan kanı görene kadar ne yaptığının farkına varmaz.

Öyküye bu şekilde giriş yapıldıktan sonra Narin’in kardeşini neden çamaşır makinesine attığını tam olarak bilmeyen okur, anlatının devamında Narin’in odağından annesinin odağına geçer ve bu odaktan Narin’in annesinden Almanya’ya nasıl geldiklerinin hikâyesini dinlemeye başlar. Bu sırada geriye dönüp anlatılan hatıralar sırasında anne ve baba arasında geçen diyaloglarda ebeveynler heyecanla birbirlerine soru sorarlarken küçük çocukları Davut’un sorumluluğunu Narin’e verdikleri görülür. Narin de annesi gibi Almanya’nın nasıl bir yer olduğunu bilmez ve köylerinden uzaklara gittiği için tedirgindir. Fakat onun tedirginliği ya da duyguları ebeveynleri tarafından önemsenmez:

“Uyy herif kara yılan dedikleri...”

“He, ya, tirendur bu...”

“Uyy herif, mahşer dedikleri...”

“He ya, büyük kent dedikleri...”

“Burası mıdır getirdiğin bizi?... Narin yavrum, kardeşinin elinden tut...” (s. 66-67)

Anne ve babası tanık oldukları bu yeni dünyanın heyecanını özgürce yaşayabilmek için Narin’e verdikleri sorumlulukla onun keşif özgürlüğünü elinden alırlar.

Heyecanlı bir anda farkında olmadan çocuklarının sorumluluğundan kurtulmak

isteyen annenin bu tavrı, Narin'in aile içindeki rolü konusunda bocalamaya başlamasına neden olur. Annenin kendisine kardeşi konusunda verdiği emirleri ne yapacağını bilmeden yerine getiren Narin'in aileyle olan bağı, kardeşine mukayyet olmasıyla kurulur. Bu durum anlatıda, anne babanın heyecanlı bir şekilde konuştuğu anda Narin'i yalnızca Davut'un sorumluluğu üzerinden hatırladıkları parçalı anlatımlarla verilir. Bununla beraber Narin'in sesi, yolculuk sırasında sadece kardeşi hakkında ona sorulan soruya cevap verirken duyulur:

Ya Almanya...Atmacanın karnı...Pır... Altıyüz onaltı sefer sayılı uçakla...Uçak dedikleri, atmacadır hatun... Giriş kartları... Kapıların ardına doluşan insanlar... Narin, kızım Narin, kardeşine sahip çık... Altı yaşında Narin, kardeşi kucağında Narin'in. Viiş... Öne doğru... Münih'e uçacaklar... (...) Davut nerde Narin? Kaybolmasın kardeşin... Burada ana... Dere kenarına mı indi? Suyun derin yerine girmesin...Veel, gece midir şimdi?... Korkmasın oğlan dışarda. (s. 67)

Narin'in Davut'a sahip çıkma görevi yolculuğun sonunda bitmez. Almanya'ya vardıklarında annesi ve babası çalışmaya gittikleri için Davut'u kendisine emanet ederler. Böylelikle Narin, Davut'un bakıcılığını üstlenmek zorunda kalır. Ancak Narin'in kendisine verilen sorumlulukla büründüğü anne rolü, kardeşler arasındaki ilişkinin farklı bir yöne evrilmesiyle ciddi ve tehlikeli bir boyuta ulaşır:

Narin'in gözleri hâlâ ayrıktı. Ayaklarını da çekti geriye. Çamaşır makinasından coşan kanlı sular çıplak ayaklarını aşıp duvara ulaşmıştı. Yeni bir korkuya kapıldı Narin. Sanki bu kanlı sular, durmadan çoğalıp kendisini boğacaktı. Sular gittikçe yoğunlaşıyor, önceleri ılık ılık ayaklarına değen sıvıda şimdi, küçücük et parçaları görüyordu. Anası, babası az sonra nerede? Biz sana, onu sokağa salma demedik mi? Köy yeri değil ki burası, arayıp bulalım. Hem, caddeye ulaşırsa, hem Alman çocukları görürse onu. İsmi ne senin? diye sorarlarsa? Nasıl susar Davud? Nasıl bakar yüzlerine? Hele sen niye durursun böyle? Korkmanın nedenini anlatsana, Narin? Bu sular, kırmızı sular... Pencere dibinde durmuşlardı ilkin. Aba, aba beni de kucağına al-sana. Hop etsene beni. Gel kardeşim. Anam nerde aba? Sütü memelerim nerde aba? Aban kurban sana. Al, benim memelerimi. Anan fabrikaya gitti. Babamın fabrikasına... Al sana meme. Nasıldı açmıştı göğsünü Narin. Kuru, kara göğsünde, toplu iğnenin başı kadar, sivilceye benzer bir eti, getirip Davud'un ağzına dayamıştı. İç, iç de fokurdasin sütün, imm, uyusun da büyüsün yavrumuz... Ağlama Davud... Aha, dur şöyle... Vııı... Atta... (s. 68)

Anne rolüne bürünen Narin, bir süre sonra annesi gibi Davut’u emzirmeye çalışır çünkü kendisinden beklenenin bu olduğunu düşünür. Kardeşini emzirmeye çalışırken Davut ağlasa bile, ondan küçük ve savunmasız olduğu için kendince bulduğu çözüm yöntemlerini uygulamakta ısrarcı davranır ve ağzından şu cümleler dökülür:

Atta ya... Araba onlar... Almanlar var içinde... Babamız bize alacakmış. Hele, anamız da çalışınca, toprağımız olacakmış... Babamın, anama demesi öyle... Obamızı bırakıp niye geldik buralara... Çan çan... Aba, aba... Parmağına kurban. Ağzına alıp Davud’un sese doğru uzanmış şahadet parmağını emdiydi Narin. Kilise çanları kurban... Karnın doydu mu? Yüzünü buruşturma öyle. Hele bir soluk dur burada. Ablan gelir şimdi. Açık göğsüyle koştuydu Narin. Yan odadan yirmi, otuz çikolatayla döndüydü. Birisinin ambalajını açıp, nasıl da memesine sürdürdüydü. Em, şimdi em Davud’um. Sevdin öyle mi. Memen yere girsin. Al çikolatayı, kendinden em. Hepsi senin. Aha, bunlar da senin. Almanya’da çokmuş çikolata. Ne dediydi babamız: aç durmayın ha çocuklar, karnınız acıktıkça, çikolata. Sizi boşuna mı getirdim buralara. Üzüm gibi koparıp koparıp yiyin sıcak dölleri... (s. 68)

Ekonomik şartlardan ötürü annenin evden uzakta kalması yüzünden kendisine verilen sorumluluk sonucu çocuk aklıyla ne yapacağını bilmez ve bu sorumlulukları yerine getirmeye çalışır. Oysa önünde sonunda Narin bir çocuktur ve görevleri yerine getirememesi onun suçu değildir. Davut’u yıkamak için çamaşır makinesine atması da onun kirlenen kıyafetlerini temizlemesi gerektiğini düşünmesi üzerine gerçekleşir:

Narin çözülmüştü duvardan. Başını oynattı. İlk kez çamaşır makinasına baktı. Kanlı sulara basa basa yürüdü, makineye iyice yaklaştı. İçine bakacağı sıra gözlerini yumdu. Bakamıyordu. Kapı çalındı bu sıra... Fabrika dönüşüydü... Anası, babası olmalıydı gelenler. Narin’in korkusu, canına sığmıyordu şimdi. Kapıya doğru koşmak istedi. Yürüyemedi bile. Gene duvara doğru çekildi. Duvar yarılrsa, içine girmeye çoktan razıydı. Altı yaşında bir çocuk olduğunu unuttu. Bir serçe gibi uçmak istedi. Sonra birkaç hafta önce kendilerini götüren, demir atmacaya binip ülkesine, oradan köylerine gitmek istedi. Ama kardeşi Davud'u burada mı bırakacaktı? Davud kendisini burada bırakmıştı oysa. O uçup gitmemiş miydi birkaç saat önce? Son kez nasıl konuşup sarılmışlardı birbirine... “Gel kardeşim üstün başın kirlenmiş demişti. Ah şu çikolata yok mu? Nasıl da bulaştırmışsın zubununa... Önlük tutsaydım keşke önüne. Ama kolayını buldum Davud... Bak yan odada bir makina var. Ev sahibi vermiş babama. Anam içine attıydı öteberimizi. Nasıl yıkayıp ak pak ettiydi bir solukta. Babamız da amma akıllı ha Davud. Ev sahibi ona

anlatmış, o da anama anlattıydı. Ee senin bacın Narin'in de aklı şah hani. Bir dinledim, şıp diye kaptım. Bacın sana hayran... Kısmı bacaklarını öyle. Korkma kurbanım. Gir içine... Aferin benim Davuduma. Görsün Alamanlar, pis mi olurmuş köylü çocukları... Oturdun mu? Yum gözlerini. Şu düğmeye bassın aban... Şu, al renkli düğmeye... Sonrası, ak-pak bir oğlan çıksın içinden..." (s. 68)

Narin olayın öncesinde annesinin çamaşırları makineye attığını ve makinenin çamaşırları ak pak ettiğini görür. Kardeşini de bu çamaşırlar gibi makinede yıkayabileceğini düşünür. Bu durumda kardeşinin öleceğini düşünmediği gibi makinenin içinde döndürüldüğünde zarar göreceğini de anlamaz. Bu tavrı böyle olacağına akıl erdiremediğinden değil kardeşinin makinenin içinde olduğunda nasıl hissedeceği, başına neler geleceği üzerine hiç düşünmediğinden kaynaklanır. Bununla beraber Narin'in yaşı gereği henüz kardeşiyle empati kurma yeteneği gelişmemiştir ve çocuklara özgü sahip olduğu bencillikten ötürü karar verdiği şeylerin doğru olduğunu düşünerek hareket eder. Buradan hareketle Davut'u makinede temizlemek ister. Aynı zamanda makinenin onu nasıl temizleyeceğini merak eder. Bu merakında kötücül bir niyet yoktur ama ötekini umursamayan bir ısrar vardır. Bu ısrarından ötürü Davut'un makineye girmek istememesi onu durdurmaz. Bununla beraber makineyi çalıştırıp kullanmak konusunda da heyecanlıdır ve öncesinde babası, annesine makinenin nasıl çalıştığını anlatırken onları dinler. Davut'u makineye yerleştirirken de onları dinleyip makinenin nasıl çalıştığını öğrendiği için övünür ve bilgisini kardeşini temizlemek için kullanacağından bu övünüşü memnun bir edayla dillendirir. Davut, makinenin içine girdiğinde korkup ayaklarını kısıp da Narin ısrarla kardeşinin oradan çıkmasına izin vermez. Kardeşinin korktuğunu anladığında ona "korkma kurbanım" der. Henüz kendisi de bir çocuk olarak yapacağı şeyin sonuçlarını kestirme yetisi gelişmediğinden yaptıklarının hiçbir tehlikeye yol açmayacağına inanır ve kardeşinin

korkusu onu etkilemez. Ardından kardeşini makineye attıktan sonra “al renkli” düğmeye şüphe etmeden basar.

Anlatının en çarpıcı sahnesiyle başlayan öykü yine aynı sahneyle son bulur. Böylesi trajik bir sonla biten anlatıda anlatılmak istenilen altı yaşında bir çocuğa, doğasındaki hataya meyyal akıl yürütmesi göz önünde bulundurulmadan sorumluluk verildiğinde bu durumun iki kardeş arasında yaşanan niyet dışı bir kötülüğe yol açabileceğidir. Bu sorumlulukların çocuğa verilmesi “Ayrar” öyküsündeki gibi yine toplumsal nedenlerden kaynaklanır. Bu toplumsal nedenlerin aile ilişkilerinde oynadığı rol, taraflardan ikisi de çocuk olduğunda, çocuğun toplum, ahlâk, düzen gibi kavramları henüz bilmeyen doğasında iyi yönde etkili olmaz ve tam aksi çocuğun doğasıyla çakıştığı yerlerde umulmadık sonuçlar yaratır. Bu açıdan Bekir Yıldız’ın “Demir Bebek” öyküsü niyeti açısından masum olan altı yaşındaki bir kız çocuğunun mahiyetini kavrayamadığı bir cinayetin faili olabileceğini gösterir. Bununla beraber yazma tekniklerinden birini “gerçekleri yoğurup dinamit hâline getirmeye çalışırım, okunduğunda bu dinamitin mutlaka patlamasını isterim okuyanın kafasında” (Lekesiz, 1997) diyerek ifade eden Yıldız, çocuğun faillik potansiyelini göçmen aile kavramıyla beraber ele alarak çarpıcı ve trajik bir kötücüllüğün Türk edebiyatındaki temsillerinden birini oluşturmuş olur.

2.2.2.3 Leyla Erbil’in oyuncu çocukları

Politik anlamda aile kavramına toplumsal dayanışma ve göç kavramı üzerinden bakan Sabahattin Ali ve Bekir Yıldız’ın bu kavramlar üzerinden ürettikleri bağlamlarda çocuğun kötücüllüğünü kurguya nasıl dâhil ettikleri irdelendikten sonra modernist öykü türünün önde gelen yazarlarından Leyla Erbil’in anlatısında çocuk özneleri odağa almak farkları ve benzerlikleri görebilmek adına anlamlı olacaktır.

Dili, anlatıcılığı, bireyciliği, yerleşik tümce düzenine karşılığı ve usu başkaldırıyla birleştirerek yarattığı kendine özgü üslubuyla Türk öykücülüğünde kendine yer edinen yazar dönemin varoluşsal krizlerini metinlerinde yansıtmakla kalmamış, bu durumu disiplinlerarası bir anlayış ve entelektüel kaygıyla işlemeye özen göstermiştir. Estetik bir yazarın bilinç akımı teknikleri, yapısalcılık, anlatımcılık gibi bilgileri kendi estetiğini oluşturabilmesi için bilmesi gerektiğini savunan Erbil, kendisi de bunun için çaba göstermiş psikanalizi, ironiyi, absürdü ve kara mizahı anlatısına dahil etmenin yollarını keşfetmiştir (Lekesiz, 1997). Bununla beraber dönemindeki İkinci Yeni şiiri anlayışında da yeni yeni kendini gösteren toplumda yerleşmiş olan “cinsel ahlâka bir eleştiri olarak” (Armağan, 2021) cinselliği açık bir şekilde yazma yeniliğine paralel bir şekilde kendisi de bu yeniliği anlatılarında eşmeye başlayan ilk öykücülerden olmuştur. Cinsellik yazarın anlatılarında işlemeyi tercih ettiği toplumsal tabulardan biriyken bireylerin kötücüllüğü de aile içi yaşanan cinsel travmaların uzantıları ve yaratımları olarak bunlardan bir diğeridir. Anlatılarını oluşturmasındaki bu amaca ve onu işleme üslubuna bağlı hareketle ele alınacak Leyla Erbil’in “Diktatör” öyküsü içinde birbirine şiddet uygulayan, aile üyeleri tarafından üretilmiş “aile kurallarına” uymayanları cezalandıran iki kız çocuğunun bulunduğu distopik bir öyküdür. Öyküde çocukluk arkadaşı Hüsrev’i karşılaşmaları üzerine eve yemeğe davet eden Hıdır’ın evde kurduğu çarpıtılmış aile düzeni anlatılır. Bu çarpıtılmış aile düzeninde bahsi geçen çocuklara hakkındaki algının dışında yer verilmesi öykünün merkezinde yer alan aile kurumu eleştirisine hizmet eder. Öykü boyunca Hıdır ve karısı bu çocukların hakları elinden alınırsa yapacaklarından korkarak evde belirledikleri kurallara itinayla uyarlar. Bu sırada olanlara tanık olan Hüsrev’in zihninden Hıdır’ın çocukluğunda üvey annesiyle ilişkisi verilir. Babanın neden böyle bir aile düzeni kurduğu Hıdır’ın kendini karısına

düzenli olarak dövdürtüp bu şiddetten haz alması ve çocukların bunu doğal karşılamasıyla mazo-sadist bir yerden açıklanarak öykü sonlanır.

Öykü, bu ailenin babası konumunda olan Hıdır'ın karşılaştığı çocukluk arkadaşı Hüsrev'i eve çağırmasıyla başlar (s. 69). Eve davet edilen Hüsrev, Hıdır'la konuşurken Hıdır'ın kendi üvey annesinden bahsetmesi üzerine Hıdır'ın çocukluğunda üvey annesinden gördüğü fiziksel ve psikolojik şiddeti hatırlar. (s. 72) Bu hatırlama kısımları anlatıya parçalı bir şekilde dahil edilir. İç içe geçmiş iki anlatıdaki dış anlatının anlatıcısı üçüncü tekil kişi iken hatırlama kısımlarındaki gömülü anlatılarda anlatıcı Hüsrev'dir ve Hıdır'ın yaşadıkları onun gözünden anlatılır. Anlatıcının hatırlama kısımlarındaki bu değişim odağın çocuk Hıdır'a taşınmasını sağlayarak okuyucunun bütün anlatıyı “çocuk” kavramı etrafında sorgulamasını kolaylaştırır. Olay akışı bu şekilde ilerlerken Hıdır, Hıdır'ın karısı Zilşan ve çocukları, Hüsrev'in anlamlandıramadığı şekilde davranmaya başlar. Hüsrev'in misafir olarak davet edildiği ailede üyeler tarafından belirlenmiş bir “iş bölümü” vardır. Bu iş bölümünde baba Hıdır, çocuklar için belirlenmiş “oyun saati” ni başlatıp sonlandırmakla sorumludur. Saati kaçırırsa çocukların Hıdır'ı öldürme hakları vardır. Yazarın ortaya koymaya çalıştığı aile kurumu eleştirisi, otoriter aile üyeleri tarafından tersyüz edilmiş bir “yuva” algısı üzerinden verilir. Bu durum Hüsrev tarafından garipsenirken “anne, baba ve çocuğun ailedeki konumu” gerçekte nedir sorusu öykünün ana problemi hâline gelir. Böylelikle “aile” kavramına baskıcı sistemler altında insanların isyan etmesini engellemek için düzenlenmiş bir kurum olarak bakılması mümkün olur. Aynı zamanda, baskıcı sistemleri konu alan distopik anlatılar çerçevesinde düşünüldüğünde 1960 yılında yayınlanan “Diktatör” öyküsü George Orwell'in (2006) 1949 yılında yayınlanan *1984* adlı eseriyle benzerlik

gösterir. Çocuğun aile içi üyeler arası ilişkilerdeki kötücül hâline de iki anlatıdaki benzerlik üzerinden bakılacaktır.

Okurun takibini kasıtlı olarak zorlaştıran, anlamın sürekli ertelendiği parçalı bir anlatı olan “Diktatör”, Hıdır’ın *ötekiye* -anlatının ilerisinde Hüsrev olduğu anlaşılacak- “Oyun saatleridir de!” demesiyle başlar:

<<Oyun saatleridir de!>> Kurşun renklerinden yeni sıyrılmış çarpık bir güneş duruyordu tahta kapıda. <<Ama, ben gelir gelmez programa en başından başlanır.>> Anlamadı öteki. İçerde çocuk çılgınlıkları. Zile bastı adam, dört beşlerinde iki kız sarıldılar babalarına süzdüler geleni. (...) Kızlar, soluk halının kıyısıyla birleşen döşemenin başladığı yerde yanyana konulmuş sandalyelerine oturuvermişdiler. (s. 69)

Öncelikle Hüsrev’in anlatıda öteki olarak ifade edilmesi, okuyucunun zihninde Hüsrev’i verili aile üyelerinin dışında konumlandırmasını sağlar ki ailenin seçilerek, tercih edilerek kurulmuş bir yapı olduğu böylelikle metnin başında vurgulanmış olur. Aile doğal bir oluşum değildir. Devletin kendilerine rol atamasıyla iki bireyin bir araya geldiği ve bu birliktelikten meydana gelecek diğer bireyleri de kendi içinde tutmaya devlet yapısı içerisinde söz vererek oluşturduğu bir kurumdur. Hıdır da bu kurum içerisindeki üyelerden olan çocukların oyun saatlerinin belirlenmiş olduğunu dile getirir. Bu aile içinde bir programdır. Çocukların “oyun oynaması” yine aile kurumu gibi doğal bir durum değildir. Çocukların ve diğer aile üyelerinin isteğiyle üretilmiş bir etkinliktir. Babanın gelmesiyle sonlanıp tekrar başlayabilen, ara verilebilen, kurulu bir eylemdir oyun. Bu durumu öteki olan Hüsrev anlamazken üslubun etkisiyle okuyucu da anlayamaz. Metindeki çocukların zihindeki çocuk tasavvurlarıyla uyuşmayan hâli bu cümlelerle sorgulanmaya başlanır. Kapı açılmadan içeriden çılgınlıkları gelen çocuklar zilin çalmasıyla “soluk halının kıyısıyla birleşen döşemenin başladığı” (s. 69) yerde nizamaya geçerler. Halı ve döşeme arasındaki sınırın bu şekilde betimlenmesi de kullanılan öteki ifadesini destekler.

Ötekinin içine girmek üzere olduğu yerde aslında bir vahşilik vardır, oradan çılgınlık gelir ama ötekiyle karşılaşıldığı an bu vahşilik önce kendini bir düzen biçimiyle örter, sonra ortaya çıkar. Bu durum aile kurumunun, içinde vahşilik taşıyan çocuğu toplum düzenine dahil etmek için terbiye etmek amacıyla var edildiğini gösterir.

Çocukların sıraya geçip babaları Hıdır’la Hüsrev’i karşılamasının ardından Hüsrev’le Hıdır yemek masasına geçerler. O sırada Hıdır’ın tetikte bir şeyi bekliyor gibi bir hâli vardır:

İkide bir cep saatine bakıyordu çıkarıp. Hüsrev <<Bir işin mi var?>> dedi. <<Yoo>> dedi Hıdır, <<kızlarımı dünyanın en mutlu çocukları olarak yetiştirmek için...>> Gene baktı saatine, <<annemin bana yaptığı haksızlıklardan onları sakınırım.>> Bunca yıl sonra üvey annesini <<annem>> diye anışı garibine gitmişti Hüsrev’in. Kızlara baktı, kıpırsızdılar. Neden öyle taş denli çakılıp kaldıklarını düşündü, dört tane göz fıldır fıldır dönmese dondular sanılırdı. Yeniden saatine baktı Hıdır. <<Yahu, bi işin varsa söyle>> dedi Hüsrev umutla. <<Yok yok>> dedi Hıdır, sözcüklerini tartarak <<her işimiz bir düzenle olur bizim, en mutlu kişiler olarak yaşayabilmek için...>> (...) <<yoo, senin bildiğince dönmez işler bu evde, Zilşandan başka hiç kimse dokunamaz radyoya?>> Beriki afallayarak sordu <<Ya! Neden?>>. Yanakları büzüldü Hıdır’ın, “İş bölümü vardır aramızda” dedi, “konuklar hiç mi iş yapmaz bize gelince.” (s. 69-70)

Hıdır kızlarını mutlu bir şekilde yetiştirmekten bahsederken kendi üvey annesinin kendisine aynı şekilde davranmadığını bu durumu kızlarına yaşatmak istemediğini ifade eder. Bunu ifade etmesi Hıdır’ın çocukluğunda yaşadıklarını düşündürtmeye başlar. Hıdır’ın üvey annesinden “annem” diye bahsetmesi ise Hüsrev’i şaşırtır. Hüsrev’in şaşırması okuyucuyu uyaran bir şeydir. Okuyucu da bu sayede aynı soruyu sorar. Bu sorunun sorulmasının amacı, ailenin içinde iş bölümü olan, herkesin ne yolla olduğu önemsiz bir şekilde rol üstlendiği bir kurum olduğunun vurgulanmasıdır. Hıdır’ın çocukluğu Hüsrev’in ağzından anlatılmaya başlanmadan önce Hıdır’ın iyi bir çocukluk geçirmediği sezdirilir ama buna rağmen Hıdır’ın muhtemelen iyi hatıraları olmayan üvey annesini “annem” diye anması şu anda kurmuş olduğu ailede de anneyi ne konumda gördüğünü açıklar. Onun için “anne”

babanın eşi olan, çocuğun ve evin düzeninden sorumlu bir aile üyesidir. Aileyi “yuva” yapmaz. Böyle bir sorumluluğu yoktur. Hıdır bunu annenin görevi olarak görmez. Anne olmak annenin çocukla kurduğu ilişkinin duygusallığı önemli değildir. Bu yüzden üvey annesi de “anne” olabilmektedir. Buradan hareketle Hıdır’ın çocukluğundaki üvey annesinin kendi zihnindeki anne kavramının içine boşalttığı söylenebilir. Sonradan kendisinin kurduğu ailede, annenin de çocuğun da babanın da görevsel ve ihtiyaç gereği anlamları vardır. Böyle düşünen Hıdır için aile içi huzurun mümkün olması da ancak bu yolladır. Hıdır’ın yaptığı bütün bu anlamlandırmalar onun çocuklukta annesi ve babasıyla kurduğu ilişkiler üzerinde yaşadığı travmalarla ilişkilidir. Bu durum metinde italik yazı biçimiyle Hüsrev’in gözüyle anlatılan çocukluk hatıralarında yaşananların öykü zamanında yaşananlarla eşleşmesi üzerinden verilmeye çalışılır:

Hıdır <<çok severim köfte patates tavaşını>> dedi <<çocuklar da severler,>> dedi. Köfte patates, köfte patates, köfte, köfte, köf... (s. 71)

Öykü zamanında Hüsrev’le Hıdır yemek yerken sevdiği yemeği çocukların da sevdiğini belirttiğinde, Hüsrev Hıdır’ın çocukluğunu hatırlamaya başlar ve ipin ucu Hıdır’ın çocuklukta köfte patates üzerinden üvey annesiyle kurduğu ilişkiye uzanır:

Terliğini alır eline vururdu. Çocuklar sırayla gözlerimizi uydururduk anahtar deliğine. Kardeşi zıp zıp zıplardı sevinçten, <<Hıdıra bak, Hıdıra bak, hiç ağlamıyor gülüyor hep Hıdıra bak.>> (s. 72)
En sevdiklerini hazırlamış olurdu annesi, patates köfte, köfte... On iki yaşlarında varmışydı Hıdır o vakitler ... (s. 72)

Üvey annesi Hıdır’a şiddet uygulamasına rağmen yemek zamanı yemeği hazır eder. Hem de hazırladığı Hıdır’ın en sevdiği yemektir. Bu şekilde üvey annesi davranışlarına Hıdır’a çok iyi davrandığı süsü verir. Metinden alınan bu hatıra kısmında dikkat çekilmesi gereken bir diğer husus ise Hıdır’ın kardeşinin abisine şiddet uygulanırken sevinçten zıp zıp zıplamasıdır. Abisinin şiddet görmesi çocuğun

hoşuna gitmektedir. Bu noktada yine ağabey-kardeş arasında herhangi bir duygusal bağın kurulmadığı, çocuğun öteki şiddete maruz kalırken bunu izlemekten keyif aldığı görülür. Aynı şekilde Hıdır'ın arkadaşları Hüsrev ve diğerleri de kapı deliğinden Hıdır'ı acı çekerken izlemek isterler. Bunun için sıraya girerler. O anda Hıdır'ı izlemek onlar için bir eğlenceye dönüşür. Onu izlemek için heyecanlanırlar. Hıdır'ın çocukluğunda arkadaşlarının davranışları bu şekildeyken Hıdır'ın sonradan kurduğu ailesinde kendi çocuklarının davranışlarının da böyle olduğu fark edilir:

Çocuklar bu konuşmaları dinlediler önce. Ardından can havliyle birbirleri üzerine çullanıp dövüşmeye başladılar. Ellerine gelen yerlerini koparıyor, saçlarını başlarını yoluyorlardı. Bi süre ayrılıyorlar duvarlara yerlere çalıyorlar kendilerini sonra yeniden halının orta yerinde birleşip dalaşıyorlardı. Ara sıra <<ıhh, uh, hınk>> diye sesler kaçıyordu ağızlarından. Hüsrev yarım doğrularak <<çıldırdılar galiba>> dedi, Hıdır'a baktı, <<Ayırsana şunları!>> Başını salladı Hıdır <<onların arasına giremem, oyun saatleridir>> dedi, <<üzerimde bi hak kazandırır bu onlara.>> (...) <<onlar mahsustan canlarını yakıyorlar birbirlerinin, ayırmaya kalkmam için, sevecenliğimi uyarıp yeni haklar ele geçirsinler diye. Danışıklı dövüş. (...) Kızlar kan ter içinde sürdürüyorlardı oyunlarını. (s. 76-77)

Çocuklar oyun saatleri geldiğinde birbirlerine karşı şiddet uygulamaya, vahşileşmeye başlarlar. Saçlarını, başlarını yolduktan sonra ayrılıp kenara çekilir, dinlenir sonra tekrar birbirlerine saldırmaya devam ederler. Ayrılıp dinlendikten sonra şiddete devam etmeleri yaptıkları şeyin kavgadan ziyade gerçekten programlanmış bir oyun olduğunu gösterir. Çünkü çocukların kavga ederken küçük de olsa kavga için bir nedenleri vardır. Hiçbir neden yokken bu kadar şiddetli bir dövüş başlamaları tamamen kural gereği bu durumun onlara iyi gelmesi için gerçekleşir. Çünkü Hıdır'a göre yaptıkları bu dövüş onları daha mutlu bireyler hâline getirecektir.

Anlatıda, çocuklar kavga ederken ağızlarından çıkan sesler de verilir. Bu seslerin verilışı, okurun sahneyi gerçekçi bir biçimde canlandırması açısından önemlidir. Sahneyi, çıkarılan bu seslerle hayal etmek iki çocuğun birbirine yaptığı şeyin fiziksel olarak ne kadar acıtan bir eylem olduğunu anlamayı kolaylaştırır ve

durumun vahametini de arttırmış olur. Bu kadar şiddetle birbirlerine saldırıyor olmalarına rağmen Hıdır, onlara müdahale etmez çünkü herhangi bir müdahalenin onların ellerinden haklarını almak olduğunu düşünür. Aile içinde birinin hakkını elinden almak, hakkı alınanlar için buna neden olan üzerinde başka bir hak doğuracağından Hıdır, müdahalede bulunmak istemez. Çocuklarının sırf bu hakkı elde etmek için böyle davrandıklarını düşünür.

Hıdır'ın kurduğu aile, üyelerinin “hükmetme isteği” dışında hiçbir şey hissetmediği sorunlu bir ailedir. Birbirlerine acıma, birbirlerini sevmeye gibi samimi duygular beslemeyen aile üyeleri için dövüş anında ileri gitmek kaçınılması gereken bir durum değildir ve ailenin uyulması gereken programında “dövüşme” karşılıklı olarak çocuklara atanmış bir eylemken anlatının sonuna doğru Hıdır da kendisini karısına dövdürtür. Ancak karısının dövme eylemi çocukların karşılıklı dövüşme eyleminden farklı olarak tek taraflıdır ve Hıdır'ın isteği üzerine kendisi tarafından Hıdır'a uygulanır. Hıdır'ın karısına bu görevi tayin etmiş olması çocukluğunda annesinden dayak yerken dövülmekten keyif aldığını hatırlatır. O zamanki şiddetten - anlatıda ayrıntılı verilmemişse de- zevk alan Hıdır, bu zevki kendi kurduğu ailede de sürdürmek ister ve kendisine ceza verdirerek karısına kendisini dövdürtür:

Karanlık dağılırken uyandı Hüsrev. Karşı somyadaki iki kızlar oturmuşlar konuşuyorlardı. <<Ne var neden uyumuyorsunuz?>> diye sordu. Ses etmediler bir süre, kulak kabarttılar, <<babam,>> dedi büyüğü dinlemeye başladı yine. Hüsrev bir sesler duydu. <<Ne oldu babanıza>> dedi. Küçüğü <<Kendine ceza verdiriyosun gene>> dedi. Doğruldu Hüsrev <<yok canım!>> diye söylendi merakla <<nasıl ceza?>> <<Anneme terlikle dövdürtür kendisini,>> dedi küçüğü. (s. 79-80)

Hüsrev'in şaşkınlığına rağmen çocuklar bu durum karşısında da farklı bir tavır takınmaz. Babalarının annelerine kendisini dövdürtmesine alışmışlardır. Şiddet aile içi ilişkilerde sürdürülen ve sanki bireyleri birbirine bağlayan eylem olarak verilir.

“Yuva” olarak kabul edilen olumlu aile betimlemelerinde çocukların, anne ve

babaların birbirlerine sevgiyle bağılılıkları ön plana çıkarılırken bu anlatıda bunun tam tersi olacak şekilde aile üyeleri arasındaki şiddet vurgulanır. Buradaki şiddetin, insanlar tarafından kabul görmüş şiddet algısından farkı şudur: Anlatıda şiddet aile üyeleri tarafından sadece uygulayan değil uygulanan tarafından da istenen bir şeye dönüşmüştür. Aile üyeleri sevgiden değil şiddetten hoşlanır, bundan haz alırlar. Durumun böyle oluşu net olmasa da Hıdır'ın küçükken yaşadığı travmayla şekillenmiş olarak verilir metinde. Hıdır'ın küçükken üvey annesiyle kurduğu ilişki sorunlu olduğu için sonradan kurduğu ailede de üyeler arası ilişkiler sorunludur. Çocukların birbirine ettiği kötülüğün anlatıya yerleştirilme sebebi de tam olarak bu sorunlu ilişkiyi göstermektir. Çocukların arasındaki şiddet eyleminin gerçekleşme anına daha dikkatli bakıldığında çocuklar arasındaki eylem dinamiğinin sadece ağızdan değil bedenler üzerinden de sert bir şekilde verildiği fark edilir:

Yeniden kızlara baktı Hüsrev. Büyüğü küçüğünü yüzüstü yatırmış belinde tepiniyordu, bir eliyle saçlarını kavramıştı kızın, boynu, kopasıya arkaya bükülmüştü küçüğün, gözler yuvalarından dışarıya uğramıştı. Bakıldıklarını sezinleyince büyük kendisini kaldırıp kaldırıp atmaya başladı küçüğün beli üzerine. Her kezinde küçüğün boğazı <<Hınk, hınk, hınk!>> diye uğulduyordu. Dayanamadı Hüsrev, başını çevirdi. Babaları gururla baktı kızlarına, <<Nasıl da akıllılar!>> dedi. (s. 79)

Birinin ötekinin beli üzerinde tepinmesi, boynunu arkaya kadar bükmesi normal bir çocuk kavgasına benzemez. Birbirlerine kendilerinin insan olduğunu unutmuşçasına saldırırlar. Bu dövüşme anında Hüsrev onlara bakınca hareketlerinin şiddetini daha da arttırdılar. O sırada izleniyor olmalarını fark ettikleri anda hareketlerindeki şiddetin dozunu arttırmaları yaptıklarının yine bir program dahilinde gerçekleşiyor olduğunu vurgular. Kızların bu hâline Hüsrev dayanıp bakamazken Hıdır kendilerine bakıldıklarında şiddetlerinin dozunu arttırdıkları için kızlarının akıllılığıyla gurur duyar. Anlatının bu kısmında birbirine şiddet uygularken izlenme duygusuna dikkat

çekilir. Bir süre sonra izlenme durumundan keyif alma durumu sadece ima edilmekle kalmaz çocuklar tarafından Hüsrev’e karşı dillendirilir:

Küçüğü <<Size yeni yeni oyunlar gösterirdik, canınızı sıkılmazdık, oyunları sürdürsek bile yeni bi seyirci önünde olmanın hevesi...>> (s. 80)

Çocuklar Hüsrev’in önünde birbirine sataşırken Hüsrev tarafından seyredildikleri için yaptıkları eylemden daha çok keyif alırlar. Hıdır da küçükken üvey annesi tarafından dövülürken arkadaşları tarafından izlenir ve güler. Hıdır’ın dövülmekten duyduğu mutluluk ve aldığı hazla çocukların acı çekerken izlenmekten tatmin olma durumu arasında bir bağlantı olduğu sezilir. Bu bağlantının yanı sıra yani çocukların hem şiddetten hem de izlenmekten keyif almalarının yanında birbirlerine yaptıklarını kötülük olarak nitelendirmedikleri de bir gerçektir. Ortadaki eylem şiddet ve acı içerir ama ne bu eylemi yapanda karşısındaki aşağılama, yok sayma tavrı vardır ne de eylemin uygulandığı bir diğer çocuk “öteki” pozisyonundadır. Aile üyeleri arasında herhangi bir duygusal bağın olmaması bu eylemden hiç etkilenmemelerine sebep oluyor gibidir. Yaptıkları, olması gereken, onların yapılarına uygun bir eylemdir. Ayrıca tezde kötülük yapan diğer çocuk örneklerinden farklı olarak burada yapılan kötülükte iki taraf da birbirinin dengidir. Birinin daha savunmasız olup kurban pozisyonuna düştüğü bir an yoktur. Ya da bir diğerinde, öteki karşısında onu zayıflatacak, sahip olduğu ya da olmadığı bir özellik de bulunmaz. Bu açıdan öyküdeki çocuklar arasındaki bu ilişkiye, Hıdır karakterinin de dediği gibi “danışıklı dövüş” olarak bakmak anlatılan kötülüğün tüyler ürperticiliğini azaltmasa da okur tarafından fail-kurban düzleminin oluşturulmasına neden olmaz. Burada yapılan kötülük, bir anlaşmadır. Bu açıdan anlatılanın gerçek bir kötülük temsili olup olmadığı tartışılır. Gerçekte mümkün olmayacak bir aile yapısı göz önüne sunulur. Anlatıda gösterilen kötülük, aile kurumunun eleştirisini yapmak için sadece sorunlu

taraflarıyla kurulmuş bir aile örneği sunmak için kullanılır. Sadece sorunlu tarafların seçilmesiyle böyle bir kurgunun yaratılışı, aileye ve aile üyelerine bakıştaki masumluğu kırmak adına absürt bir şekilde verilir.

“Diktatör” öyküsünün aile kavramının altını oyan tarafını destekler şekilde George Orwell’ın 1984 eseriyle benzerlik göstermesi de ilginçtir. Öyküde yer alan, şiddetten hoşlanan ve anne babasına hükmedebilen çocukların benzeri 1984’te de bulunur. Distopik bir kurmaca olan eserde de baskı rejimi altında kurulan ailelerin üyeleri aralarında sıradanın dışında bir ilişki vardır. Özellikle çocuklar ailenin diğer üyelerinin korkacağı varlıklar olarak verilir. Bunu eserin ana karakteri olan Winston’ın bir evi ziyaret ettiğinde karşılaştığı olaylardan ve evdeki çocukların annelerine karşı tavırlarından anlamak mümkündür:

Çizme sesleri arasında tıraşa tutulan tuvalet kağıdına üfleterek çıkarılan son bir sestense sonra çocuklar oturma odasına daldılar. Bayan Parsons İngiliz anahtarını getirdi. Winston, suyu boşalttıktan sonra boruyu tıkamış olan saç topağını tiksinererek çıkardı. Musluktan akan soğuk suyla ellerini bir güzel yıkayıp öteki odaya döndü.
“Eller yukarı!” diye haykırdı yabanıl bir ses.
Güzel yüzlü, sert bakışlı, dokuz yaşlarında bir oğlan masanın arkasından oyuncak bir otomatik tabancayla Winston’ı korkutmaya çalışıyor, ondan iki yaş kadar küçük kız kardeşi de elindeki bir tahta parçasıyla ona öykünüyordu. (...) oğlan o kadar haince bakıyordu ki, hiç de oyun oynar gibi bir hali yoktu. (s. 27)

Eserin bu sahnesinde çocukların Winston karakteri eve geldiğinde oynadığı oyundaki rolden çıkmadan ona da oyunun bir parçasıymış gibi davranması eve gelenin kim olduğunu önemsemeden o kişiyi kurban pozisyonunda düşünerek oyunlarına dahil ettiklerini gösterir. Winston eve gelir gelmez çizilen bu vahşi çocuk portresi, sesinin yabanıl olarak betimlenmesiyle de pekiştirilir. Yarı vahşi çocuğun sesi de yabanıldır. Çocuklardan biri eve gelene bir suçlu gibi davranarak “eller yukarı” diye bağırır ve oyuncak tabancasını o kişiye yöneltir. Bu da o kişiye hükmetme hakkını kendilerinde sorgulamadan bulabildiklerinin işaretidir. Anlatının bu noktada masum bir oyun

olarak noktalanacağı düşünülse de çocukların Winston’a olan tavrı nedensiz bir şekilde sertleşmeye başlar:

“Sen bir hainsin!” diye ciyakladı oğlan. Sen bir düşünce-suçlususun! Sen bir Avrasya suçlususun! Seni vururum, seni buharlaştırırım, seni tuz madenlerine yollarım!”
Birden ikisi de Winston’ın çevresinde hoplayıp zıplayarak, “Hain!”, “Düşünce-suçlususu!” diye bağırmaya başladılar; küçük kız, ağabeyi ne yaparsa onu yapıyordu. Ürkütücü bir görünümdü, çok geçmeden büyüüp insanları yiyecek olan kaplan yavrularının oyun oynamalarına benziyordu. Oğlanın bakışlarında temkinli bir yabanıllık vardı, belli ki Winston’ı yumruklamak ya da tekmelemek için can atıyordu, pek yakında bunu yapabilecek kadar büyüyeceğinin ayırındaydı. Winston, neyse ki elindeki tabanca gerçek değil, diye geçirdi içinden. (s. 27-28)

Çocukların Winston’ı birden hain olarak bellemesi ve tanımadıkları halde Winston’ın etrafını hoplaya zıplaya kuşatmaya başlamaları oyunlarını ne olursa olsun bölmediklerini ve ciddi bir şekilde kurdukları oyun içindeki rollerine devam ettiklerini gösterir. Oğlan bakışlarıyla ve hareketleriyle Winston’ın üzerinde hakimiyet kurmaya çalışır. Winston ise bu sırada, tıpkı “Diktatör” öyküsündeki Hıdır gibi, çocukların ellerindeki tabanca eğer gerçek olsaydı “kendisini öldürebilecek olmalarından” korkar. Çocuklardan büyük olanın, büyüyünce bu gerçeğin doğru olabileceği farkındalığına sahip olması saldırısını daha özgüvenli gerçekleşmesine neden olur. Bunlar olup biterken çocukların annesi Bayan Parsons’ın söylediklerinden onun da çocuklarından korktuğu anlaşılır:

“Çok gürültü yapıyorlar,” dedi kadın. “İdamları seyretmeye gidemedikleri için çok üzüldüler de ondan. Hiç vaktim yoktu, götüremedim; Tom da geç dönecek işten.”
Oğlan, korkunç bir sesle, “Neden gidemiyormuşuz idamları görmeye?” diye haykırdı. Küçük kız da, hoplaya zıplaya, “Ben idamları görmek istiyorum!” diye çığırıyordu. (s. 28)

Evlerine gelen herhangi birine bile düşünce suçlusu olarak davranan çocuklar aslında ileride bürünmek istedikleri kişiliklerin provasını yaparken yaşadıkları yerde gerçekleşecek idamları izlemeye gitmekten de keyif alırlar. Belki de ileride idam

edilecek insanları idam etme görevi onlara verilecektir. Dönemin otoritesi tarafından bu görev için yetiştirilecek çocukların -yapıları gereği bunu izleyip kavrama konusunda toplumda en yetenekli olan varlıkların- bu idamları izlemelerine izin verilir. Bunun merakıyla heyecanlanan çocuklar annelerinin ifadelerine göre idamları kaçırdıkları için “üzülürler” ama metinden de anlaşılacağı üzere çocuklardan büyük olan üzmekten daha çok bu duruma sinirleniyor gibidir. İdama ebeveynleri tarafından götürülmeyen çocuğun, bu duruma sinirlendiği, bunun üzerine anne babasını dolaylı yoldan cezalandırabilme hakkına sahip olduğu anlatının devamında belli olur:

Zavallı kadın o çocuklarla cehennem hayatı yaşıyor olsa gerek, diye düşündü Winston. Bir iki yıla kalmaz annelerinin küçük bir sadakatsizliğini yakalamak için kadıncağızı gece gündüz izlemeye başlardı bunlar. Son zamanlarda nerdeyse bütün çocuklar korkunçlaşmıştı. En kötüsü de casuslar gibi örgütler aracılığıyla sistemli bir biçimde, başına buyruk küçük vahşilere dönüştürülmüş olmalarına karşın (...) onların gözünde bütün bunlar harika birer oyundu. Tüm vahşilikleri dışa vurmuş, Devlet düşmanlarına, yabancılara, hainlere, kundakçılara, düşünce suçlarına yönelmişti. Kendi çocuklarından korkmak otuz yaşından büyükler için nerdeyse olağan bir şey olup çıkmıştı. Haksız da sayılmazlardı, çünkü gün geçmiyordu ki, Times gazetesinde, konuşmaları gizlice dinleyen alçak bir veledin- genellikle “çocuk kahraman” deniyordu bunlara- kulağına çalınan uzlaşmacı bir söz üzerine anasıyla babasını Düşünce Polisi’ne ihbar ettiğine ilişkin bir haber çıkmasın. (s. 28-29)

Orwell’in anlatısındaki bu kısımlar “Diktatör” de yazar tarafından eleştirilmeye çalışılan “sıcak bir yuvanın göstergesi olan masum çocuk” bakış açısının distopik bir anlatıda yaratılmış somut hâlidir. Annelerinin küçük bir sadakatsizliğini yakalamaya çalışan çocuklar Hıdır’ın oyun saatini başlatmayı unutmasını bekleyen iki kız çocuğuyla aynı mizaçtadır. Ayrıca metnin kendisinde de tüm bu olanların onlar için bir “oyun” değerinde olduğu vurgusu vardır. İnsanların ihbar edilmesi, kurallara uymadıkları için cezalandırılıp öldürülmesi çocukların kendi dünyalarında garipsenecek ya da kötü sayılabilecek eylemler değildir. Bu yüzden “Diktatör” deki

çocuklar babalarını öldürme gerçeğinin Hüsrev’e söylenmesinden bir rahatsızlık duymazlar ya da babalarını öldürüp yerine Hüsrev’i geçirme planları onlar için önemli olan bir değişim değildir. Babalarını öldürmek, olursa keyif alabilecekleri, deneyebilecekleri bir değişim için gerekli olandır yalnızca ve kendilerine güç verildiğinde, hak kazandıklarında bunu gerçekleştirmeleri onlar için duygusal bir zorluk yaratmayacaktır. Çünkü “anne-baba sevgisi, bağlılığı” olarak adlandırılan merhametli duygular, içlerindeki bencillik henüz yontulmadığından, çocukların, belli bir yaşa gelmeden kurulabileceği bağlar değildir. Bu yüzden her an bu tarafını gösterebilir ya da bu tarafını kullanabileceği gizli ya da aşikâr bir oyun kurabilir.

1984’teki bu parçaların Erbil’in “Diktatör” öyküsüyle benzerliğine bakıldıktan sonra Erbil’in bu eserden etkilenip etkilenmediği konusunda bir kanıya varmak biraz güç. Erbil’in bu konuda rastlanmış herhangi bir ifadesine henüz rastlamıyoruz. Ancak “Zihin Kuşları” nda (Erbil, 2013), Jung, Freud, Lacan gibi sosyal bilimcilerin fikirlerinin öneminden, yazınına etkisinden söz eden yazarın çocukların nasıl varlıklar olduğuna dair kanısının incelediğimiz yazarlardan farklı olduğu düşünülebilir. (s. 175) “Diktatör” öyküsü incelendiğinde yazarın çocukların masumiyetlerinin aksine henüz ehlileşmemiş varlıklar olduğunun farkında olduğu açıktır. Ancak çocukların bu yönünü, bir gözlemci doğallığı ve saf bir kötülük temsiliyle vermez. Onun yerine, diğer eserlerinde de yaptığı gibi kalıplaşmış kavramların altını oyarak, eleştirerek ve öykülerindeki olay örgülerine umulmadık sahneler ekleyerek okurun bu kavramlara dair düşüncelerini altüst eder. Çocukların kötücüllüğü de bu altüst etme pratiğinin anlatıda okur tarafından deneyimlenmesi için kullanır. Bu açıdan Erbil’in öyküsünde hem teknik olarak hem amaç olarak tezin konu edindiği çocuk kötücüllüğü diğer incelenen yazarlardan çok daha farklı bir minvalde ele alınır. Kötücüllüğü anlatının merkezine koymadığı gibi, kötülüğe dair

nüveleri öyküye koyarken de bunu kontrollü bir şekilde yapar. Öykünün anlatıcısı, Ömer Seyfettin'in öykülerindeki anlatıcılar gibi o anı anlatırken kendisini anlatıya kaptırma temayülünde bir anlatıcı değildir. Ayrıca kötücüllüğü Ömer Seyfettin gibi öykünün merkezine koymasa da kendi öyküsü içerisindeki kötücüllük canlılığını öykü başından sonuna kadar korur. Bir anda verilip etkisini kaybetmez. Yani, öykü sonlandığında içinde yer verilen kötücüllük duygusu merkezde olmamasına rağmen etkisini sürdürmeye devam eder.

2.2.2.4 Vüs'at O. Bener'de takıntılı içsel kötülük

Vüs'at O. Bener 50 kuşağı Türk öykücülüğünde sevgisiz ev içi yaşantıları ayrıntı ustalığı ve yeni düzeyde kurulan bir dille işleyerek bireyin bozuk ruhsal dünyasını ve evdeki küçük gizleri metinlerinde başarılı bir şekilde işler. Böylelikle “bunalım edebiyatı” olarak anılan varoluşçu yazının biçimsel ve anlamsal açıdan temellerini oluşturan öncülerinden biri olur (Dirlikyapan, 2010). Çoğu zaman basit yaşayışı içerisinde karmaşık bir ruhsal yapıda iki kişilikli, takıntılı kahramanlar yaratan Bener'in öykü kişileri bir can sıkıntısı içerisinde (Lekesiz, 1997). İç dünyalarında takıntılı, şüpheli olan bu kişiler yazarın dili ne kadar akıcı ve yalınsa o kadar çözülemeyen bir iç yaşantıya sahip olur. Yazar biçimsel olarak akıcı anlamsal olarak karmaşık bu metin yapısı içerisinde huzursuz kahramanlarının ruhsal derinliklerindeki kötücül tarafı da yetkinlikle sergiler. Bunu yapmayı hedeflerken kişilerinin “içsellığı” ni de sık sık kullandığı iç monologlarla vermeyi tercih eder (Dirlikyapan, 2010). Şimdi ele alınacak “İlki” öyküsünde de yazarın tüm metinlerindeki huzursuzluk duygusunu besleyen ve aynı zamanda bu bölümdeki diğer öykülerde de yer alan iki kardeş arasındaki ilişkide ortaya çıkan kötücüllüğün derinine inilecektir. Anlatıda çoğunlukla diğerleri kadar sert ve kötücül bir ton

olmasa da anlatıcının çocukluğunu hatırladığı zamanlarda, çocuğun kötülük yaptığı gerçeği reddedilemeyecek biçimde ayrıntılı olarak işlenir. “İlki” öyküsünde köyde büyüyen, bir yatılı askerî okulda okumak için köyden uzaklara giden bir erkek çocuğunun uzun bir zaman geçtikten sonra bayram tatilinde eve geldiği vakit ailesine, evine karşı hissettiği yabancılaşma anlatılır. Öykünün birinci tekil anlatıcısı olan erkek çocuğu eve döndüğünde onu karşılayan üç kişi vardır: annesi, babası ve küçük kardeşi. Anlatı, ailesinin haberi olmadan eve dönen anlatıcının, trende, yıllar önce yatılı kaldığı okula gitmek için evden ayrılırken babası ve annesiyle nasıl vedalaştığını, uzaktaki okul yıllarına içindeki buruk acıyla nasıl başladığını düşünmesiyle açılır. (s. 115) Bu düşüncelerle aile ilişkilerini romantize eden anlatıcı, babasının onu çocukken dövdüğünü hatırlamasıyla büyüdüğü eve karşı beslediği tatlı duygularına yabancılaşmaya başlar. Evine yaklaştıkça, çocukluğunun geçtiği sokakları gördükçe önceki yaşantısına uzaklaşır. Evin avlusuna geldiğinde, evin ıssızlığı anlatıcıyı ürkütür. Yıllar önce kaçırılıp öldürülen abisini hatırlar ve ardından pencerede annesinin silüetini görür. (s. 117) Evi, anlatıcı için gidip görülmek istenen bir yerdir ama aynı zamanda tekinsizdir. Eve döndüğünde annesinin, babasını ve kardeşinin onu nasıl karşılayacağını bilmez. Kapının önünde dururken, annesinin kapının önünde abisinin ölüsüne verdiği tepkileri hatırlayarak, abisinin ölüsüyle şu an kendisinin orada olan varlığından ötürü ne hissedeceğini bilemez. Annesinin kendisini gördüğü zaman gösterdiği sevince karşı donuklaşır.

Annesi ona sarıldığında mutlu olması beklenen anlatıcı, sıkılmaya başlar. Annesi kadar sevinememenin, sevinme tepkisini gösterememenin verdiği aileden kopukluk hissini yaşarken babasıyla karşılaşır. Yaşadığı yabancılaşmanın etkisiyle babasıyla karşılaşmasını da annesiyle benzer bir şekilde, çok üstünde durmadan hızlıca anlatan anlatıcının odağı anne ve babasının ardından kardeşine kayar:

Öteki, şaşkın, kamaşık bakan çocuk... Kocamandı başı. Sarıydı. Saçsızdı. Kirpiksizdi. İpince boynunun üzerinde zor tutabiliyor gibiydi başını. Yalnız, değirmi, iri, balrengi gözler. Sırıtır gibiydi. Ağzı aralıktı. Kararmış, seyrek, küçük dişleri sivri sivri görünüyordu. Birden boğazım kurudu. Ağlamaklı oldum. Sokakta bulunmuş bir çocuk zavallılığıyla küskündü duruşu! (s. 118)

Anlatıcının küçük kardeşini anlatırken kullandığı kelimelerin tam anlamıyla kötücül olduğunu söylemek güçse de kardeşinde anlatıcıya güvensizlik telkin eden bir vaziyet vardır. Burada anlatıcının “değirmi, iri, bal rengi” şeklinde tanımladığı kardeşinin gözleri, Sabahattin Ali’nin “Ayrar” öyküsünde, evde abilerinin getireceği ekmeği bekleyen kardeşlerin gözleri için yapılan betimlemeyi hatırlatır. Bununla birlikte anlatıcının kardeşinin yüz ifadesini anlatırken “gülmek, gülümsemek” yerine “sırıtır” eylemini kullanışı ve o sırada kardeşinin kararmış, seyrek, küçük, sivri dişlerini fark etmesi okura anlatıdaki anlatıcının kardeşine karşı kendisini yakın hissetmediğini hatta ondan biraz da çekindiğini hissettirir. Aslında anlatıcı evdeki her şeyden çekinir. Bu çekinme duygusu onda bir tutukluk yaratır ama bu çekingenliğine karşılık annesi ve babasında sevecen, kucaklayan bir tavır varken küçük kardeşinin tavrı aynı şekilde değildir:

Annem: “Öpsene ağabeyinin elini!” demişti, o çocuğa. Bulaşık bir hayranlıkla iki elimi birden kavrayıp alnına götürmüştü. Sonra karşıma geçip durmuştu. Elbiselerime bakıyordu. Omuzlarıma, geniş paçalı pantolonuma, kocaman ayakkabılarıma, uğulmuş, parlatılmış, dökme demirden işaretlerime bakıyordu. Şakam daha başımdaydı. Ansızın çekip aldı. Parlak siperliğini okşamaya koyuldu. (s. 118)

Abisine yakın durmayan küçük çocuk ona yaklaşmak için annesinin yönlendirmesine ihtiyaç duyar. Çocuğa abisinin elini öpmesi, çocukla anlatıcı arasındaki uzaklığı daha da artırır. Buna rağmen çocuk abisine yakınlaşmaya, ona ait eşyalara merakla dokunmaya başlar. Aralarındaki mesafe bu şekilde azalmaya başlarken anlatıcı, evde kardeşiyle birlikte olduğu zamanlarda, dolayısıyla kendisi de çocukken, kardeşine neler yaptığını hatırlar:

“O ara onu kucaklamadığımı anımsamıştım. Ben onu bisikletin kadrosuna bindirir, elime geçen parayı bisiklet kiralamaya verirdim, uzak yollara götürürdüm. Dolu dolu ağlayışına dayanamazdım. Sinirlenip, ağzını burnunu kanata kanata dövdüğümü tasarlamıştım çabucak, boğulacak gibi olmuştum, topu beğenmemesine üzülmuştum. Eskiden olsa döverdim onu belki. Bağırırdım ona. Onu trapezden düşürdüğümü -ipleri tavan kirişlerine bağlı, kalın bir sopa, buydu benim trapezim sanırım daha söylememiştii. Burnundan kan boşanmıştı. Evde kimse yoktu. Döşemeye göllenmişti kan. Başını çeşmenin altına sokuvermiştim. "Jandarma Kumandanı" nın oğlu ile pil çalmaya yeltendiğimiz gün o da vardı yanımızda. Dükkân sahibi kimin çocukları olduğumuzu sorup, daha çok onun babasının yüzü suyu hürmetine, bizi bir iyice korkuttuktan sonra salıvermişti. Her şeyi anlamıştı o! Ama babama söylememiştii. "Söylersen öldürürüm!" demiştim. Ona yaptığım eziyetleri utançla, bir bir anımsıyordum. Annemle babamın bizi eve kapatıp gezmeye gittikleri geceler, suratımı ezip büzerek, çirkin sesler çıkararak onu nasıl korkuttuğumu, onun nasıl haykıra haykıra odadan sofaya, sofadan merdivenlere kendini dar attığını anımsıyordum. "Küçük" diyordum, zavallı küçük. Bir de petit takılmıştı dilime! Petit dedikçe, daha bir rahat, azapsız, doğru, yalındım sanki.” (s. 119-120)

Anlatıcı, kardeşi daha çok küçükken “oyun oynamak”, “oyuna onu da dahil etmek” maksadıyla ona kötölük yaptığını hatırlar. Bu durumdan anı hatırladığı anda yetişkin olduğu için utanır. Küçükken kardeşi savunmasız olduğu kardeşi istemese de onu bisiklete bindirip uzaklara götürür. Bisiklette onu uzaklara götürürken “dolu dolu” ağlayan kardeşinin bisiklete binmek istememesini asla umursamaz ve bunu istemediğı için de ona sinirlenir. Ona sinirlenirken diğeri yandan da “ağzını burnunu kanata kanata dövdüğü[nü]” tasarladığını söyler. Ardından o anda ona hediye olarak getirdiğı topu beğenmemesine üzöldüğünü ve eğer kardeşi, bu tavrı kendisine kendisi de çocukken yapmış olsaydı onu “dövebilecek” olduğunu belirtir (s. 119).

Anlatıcının bunu belirtme tonu çok doğaldır. Yetişkin gözüyle baktığında yaptığından utanır ama yine aynı gözle çocukken neler yapabileceğini düşündüğünde bunu doğal bir şekilde “Eskiden olsa döverdim onu belki” diye anlatır. Sonra annesi kardeşiyle onu evde bıraktığında kendi tasarladığı trapezden onu nasıl düşürdüğünü söyler. Trapez onun için bir oyuncak olsa da kardeşine bu yolla fiziksel bir şiddet uygulayarak burnunun kanamasına neden olur. Sonra kardeşinin kafasını, burnunun

kanadığını gizlemek için çeşmenin altına tutar. Anlatıcının çocukluğunda kardeşine karşı bu tavrı hoyrattır. Onu kendi gibi istediği şeyleri yapabilecek bir varlık değil de evde kendi oyunlarına alet edebileceği bir nesne olarak görür. Yine kendince oyunlar kurarak onu korkutur. Kardeşinin korkması, ağlaması, kendisine yapılanlardan rahatsızlık duyup bunları dile getirmesi anlatıcıyı kardeşine karşı asla durdurmaz. Onu kullanarak istediği her şeyi yapar, eğlenir. Öte yandan çocukken kardeşine karşı bencilce davranan anlatıcı yaptıklarından utansa da içinde kardeşine karşı duyduğu sevimsiz duygular hâlâ devam eder. Bu durum, onunla yaşadığı anıları hatırladıktan sonra “Şununla ben nasıl olmuş da oynamışım!” (s. 120) cümlesiyle kendini anlatının ortasında açık eder. Bu cümleden anlatıcının kardeşini küçümsemediği anlaşılır. Çocukken kardeşine kolayca yapabilmesinin nedeni de onu küçümseyen oluşudur. Kardeşini küçümsemesinin belirli bir nedeni yoktur. Kardeşi onun için sadece kendisinden küçük ve savunmasız olduğundan bencilce davrandığı ve kullanıp yarar sağlayabileceği, eğlenebileceği zamanlarda özne olarak görmeyip kullandığı bir varlıktır.

Okur anlatıcının çocukluğunda kardeşine yaptığı kötülükleri anlatmasıyla anlatının başında kardeşinin abisinden neden çekindiğini kavramış olur. Anlatıcı ile kardeşinin yaşadıkları okur tarafından değerlendirildiğinde gerçek yaşantıda, aile içinde büyük kardeşle ile küçük kardeşin yaşadığı çok sıradan bir durumdur.

Büyük çocuğun evinden ayrılıp eve döndüğünde yaşadığı sarsıcı yabancılaşma da okura tanıdık gelen bir duygudur. Bu duyguların ve durumların altındaki kötülük gerçekliğini göstermek adına yazarın anlatıcıya kardeşiyle ilişkisi üzerinden çocukluğunu hatırlatması bilinçli olarak anlatıda kullanılmış bir yöntemdir. Öte yandan anlatı, anlatıcının kendisinden çekinen kardeşinin kendisiyle

başlattığı bir diyalogun anlatıcının zihninde kardeşine taktığı sıfatı hatırlatması ve bunun içini yumuşatmasıyla biter:

Bir yandan ilgisiz görünerek gözlerini benden yana kaydırıyor. Pek göz göze gelmemeye çalışıyordum. Bir ara bana "ağabey" demediğini, benim de daha onu adıyla çağırmadığımı düşünmüştüm. Sonra o: "Bak" demişti, "bunları ben yazdım." Yazısı çarpık çurpuktu. Kafasını nasıl tutabiliyor diye tasayla yüzüne bakıyordum. Bacakları ipincekti. Diz kapakları sivri, esmer. İçimden gene petit demiştim. Kolunu tutmak istemiştim. Kaçınır gibi yapmıştı galiba. (s. 121)

2.3 Akıl sağlığı yerinde olmadığı düşünülene edilen kötülük

2.3.1 Yusuf Atılgan'da toplumun tatmin aracı: fütursuz çocuklar

Bu bölümde 1960'ların başlarında Vüs'at O. Bener'le benzer şekilde kişilerini bulunduğu yerde huzurlu olmayan, kendisini hapsedilmiş hissedene, dolayısıyla yaşamına bir anlam katamayan insanlardan seçene Yusuf Atılgan'ın öyküsü odağa alınacaktır. Bener'den farklı olarak "huzursuzluğun somut ifadelerini" sık kullanan yazarın genellikle metnin birinci kişi anlatıcısı olan kahramanı ev içinde değil, kentin sokaklarındadır (Dirlikyapan, 2010). Bu bakımdan Atılgan'ın metnindeki kişiler ev gibi kapalı bir alandan ziyade sokakta, evin dışında bunalımın kısılcasına yakalanırlar. Bu bakımdan Sait Faik'in sokaklarda gezen yarı umutlu aylak adam Atılgan'ın öykülerinde diğer insanlardan yana umudunun söz konusu bile, kendi kendinin bile umurunda olmadığı karamsar bireye dönüşür. Aynı zamanda bu bireyin ikircikli içsel sorgulaması devam eder ama bu sorgulama Bener'deki gibi akıcı ve yalın olmaktan çok uğraşılsa da çözülemeyecek anlaşılamayan bir kötümser havayla verilir, okuru rahatsız eder. Bu bölümde ele alınacak "Tutku" öyküsü her ne kadar yazarın metnlerinde işlediği bu genel özellikleri gösteren bir metin olsa da belirtilen başlık altında çocukların akıl sağlığı yerinde olmayanları, amiyane tabirle "delileri" kurban bellediği bir öykü olması hasebiyle teze dâhil edilmiştir. Öyküde

ayrıntlarıyla işlenen bir çocuk kötücüllüğü olmasa da Türk edebiyatında, diğer öykülerde de muhtemelen yer verilen “deli taşlama” eylemine çocukların kötücüllüğü üzerinden bakmak için “Tutku” öyküsü güzel bir örnek olacaktır.

Anlatıcısı Deli Osman olan öykü, birinci tekil anlatımla kaleme alınır. Deli Osman, çocukluğunda, mavi boncuklara merakı kullanılarak köyde kim olduğu belirsiz bir adamın tecavüzüne uğrar. Bu öyküde açık bir şekilde verilmese de sezilen bir durumdur. Bu talihsizlik kendi elinde olmadan başına gelmesine rağmen köy halkı tarafından dışlanmasına neden olur. Anlatı dışlamalara maruz kalan Deli Osman’ın kendisine merhamet eden, köyün ileri gelenlerinden birinin kızı olan gözleri mavi Hatçe’ye âşık olması ve onu izlemeyi takıntı hâline getirmesiyle devam eder. Nihayetinde köy halkından birilerinin onu dövdürtmesi, çocukların onu taşıyarak yakasını bir türlü bırakmaması üzerine Hatçe’nin de onu reddetmesiyle anlatı son bulur. Acı bir şekilde aklını yitirmiş olabileceği düşünülen Deli Osman köyde onu taşıyan bu çocukların alay konusu olur:

Millet pamuk çapasında. En tuhafı çocukların olmayışı. Ne çok çocuk vardır bu köyde! Ardıma düşerler, ‘Karabiberim’ havasına uydurup hep bir ağızdan ‘Osman aşçı, pis karabaşçı’ diye tuttururlar. Söverim. Üstlerine varsam çil yavrusu gibi dağılırlar. ‘Osman oscuk, gözü boncuk!’ Çocukları sevmiyorum. (s. 23)

Durum sadece basit bir alay konusu olmaktan ibaret değildir. Osman’ın peşine düşüp onunla diledikleri gibi eğlenirken aynı zamanda başına gelenleri ima ederek onu sözleriyle yaralarlar:

Bana o bir dizi gök boncuğu vereni unuttum. Çocuklar unutmuyorlar (s. 24).

Osman’a küçükken başına gelen kötülüğü sürekli hatırlatırlar. Osman’ın elinde olmadan gerçekleşen bu kötülüğü unutmamasına izin vermeyen çocuklar Osman’ın kendilerinden daha çok nefret etmesine sebep olur. Çocukların küçük yaşlarda cinsel

ilişkiler, ırza geçme gibi toplumsal anlamda sözlü bir şekilde konuşulması yasak görülen konularda hiçbir şey bilmedikleri kabul edilse de öyküde Osman'la alay ederken ona yapılan tecavüzü sürekli malzeme olarak kullanmaları bu konular hakkında hiçbir bilgisi olmayan varlıklar olduğu gerçeğini çürütür. Eagleton'ın *Kötülük Üzerine Bir Deneme* adlı eserinde çocukların bizden uzaklarda bir yerlerde belki de seks yapıyor oldukları ihtimaline değinişi, tam da öyküde çocukların Osman'ın canını acıtmak için alay malzemesi olarak yaşadığı tecavüzü kullanmalarındaki kötücüllüğe işaret eder.

Sokaklarda sık görülen çocukların deli taşlama eylemi hafife alınacak bir eylem ya da oyun değildir. Çünkü çocukların etrafta yetişkinler varken de bu eylemi açık ve çekinmeden uygulayabilmesi etrafta kimse olmadığında aynı çocukların neler yapabileceği konusunda bir sorgu başlatır.

Osman'ın küçüklüğünden beri mavi boncuklara olan merakıyla annesinin, çocukluğunda belli belirsiz cinsel duygular beslediği mektep arkadaşının ve sonrasında öykünün odağına girecek, âşık olduğu Hatçe'nin mavi gözleri arasında bir ilişki vardır. Küçükken uğradığı tecavüz de bu mavi boncukların etkileyciliğine karşı koyamadığı için başına gelmiş bir kötülüktür. Uğradığı bu kötülük yüzünden kendisine köydeki yetişkinler tarafından bir şey söylenmese de Osman, köy halkı tarafından dışlanır, mevsimlik işlere onu korumak isteyenlerin merhameti olmadan dahil edilmez. Herkesin onu dışladığı köyde kendisine merhamet gösterenlerden biri de mavi gözlü Hatçe'dir. Onun hem merhametinden hem de gözlerinden etkilenen Osman, Hatçe'nin köyün önde gelenlerinden birinin kızı olmasına aldırmadan kendisine âşık olur ve gizlice onu hayran bir şekilde, seyretmeye koyulur. Bu sırada çocuklar onun Hatçe'ye ilgisini hemen fark ederler ve yine aynı sözlerle Osman'ın canını yakarlar:

Yürüdü. Sonra çocuklar geldiler. ‘-Osman oscuk, gözü boncuk!’ Birden doğruldum, ‘-Dağılın lan, dedim, Hatçeyi bekliyorum ben.’ Gülüştiler. ‘-Hatçeyi bekliyormuş!’ (s. 27)

Çocuklar alay ederken aynı zamanda Osman’la Hatçe’nin sınıf farkını da Osman’ın yüzüne karşı sürekli vurgularlar. Bu açıdan bakıldığında çocuklar, Osman için dillendirilmeyen gerçeklerin sözlü bir şekilde hatırlatmasını yapan alarmlar gibidir. Bu şekilde davranabilmeleri, yetişkinlere “aklı başında, toplum kurallarına uyan bireyler” oldukları için Osman üzerinden gizli bir tatmin alanı açar. Bu açıdan, çocukların istedikleri her şeyi söyleyebilme, yapabilme özgürlüklerine yetişkinler tarafından “çocuktur yapar” düşüncesiyle bakılmasının altında kuralların bir şekilde yıkılabilmiş olmasını görme isteği yatar. Yetişkinler kendi arzuladıklarını kendileri gerçekleştiremeseler bile çocukların bunları yapabildiğini gördüklerinde rahatlarlar.

Osman bu sebeplerden ötürü Hatçe’yi çocuklara yakalanmadan izlemeye çalışır. Hatçe’nin su taşımaya gelip giderken geçtiği yerde oturur onu görmeyi bekler. Osman’ın kendisine âşık olduğunu öğrenen Hatçe Osman tarafından izlendiğini gördüğünde bu durumdan rahatsız olur ve Osman’a artık peşini bırakmasını defalarca söyler. Bu duruma tanık olan çocuklar, Hatçe’nin Osman’a bu şekilde davrandığını görünce Osman’la alay etmekle kalmaz, ona taş, toprak atarlar:

Sonra çocuklar gelirlerdi. Gülüşe bağırsa taş, toprak atarlar, çevremde dönerlerdi. “Osman oscuk, gözü boooncuk!” Çocuklar korkunçtular. (s. 28)

Köylü tarafından dışlanan Osman, Hatçe tarafından da bu tavırla karşılanırken çocukların da ona taş, toprak atmaya başlaması Osman’a daha da kötü hissettirir. Zaten kendisiyle sürekli alay eden çocukları sevmediği gibi onların korkunç olduğunu düşünmeye başlar. Burada Osman’ın “korkunç” ifadesini kullanması dikkat çekici bir ayrıntıdır. Çocukları sevmemek, onların yaramazlıklarından, takılmalarından rahatsız olmayı ifade ederken, onların “korkunç” olduğunu

düşünmek Osman’ın tahayyülündeki çocuk kavramını yaramazlıktan daha öte “kaçınılması gereken, kendisinden zarar görülebilecek bir varlık” olduğuyla bağdaştırdığını gösterir. Öykünün anlatıcısı Osman, öykü boyunca etrafında olaylar olup biterken sürekli çocukların onu rahatsız ettiğini söyler. Bunu, anlatı boyunca köydekilerin tavrı, Hatçe’nin ondan rahatsız olması, annesinin tüm olan bitene üzülüp ona acıması gibi onu yaralayan şeylerden bahsederken dile getirir. Diğer yetişkinlerin tavrı gibi çocukların ona yaptıkları da aklından çıkmadan zihninde düşünmeye devam ettiği bir durumdur:

Bu dümdüz ovada her şeye alıştıkları gibi bana da alıştılar. Anam da... Arada “-Uyyy öksüzüm! Yaktı bizi; yaktı” diyordu ya pek aldırdığı yoktu. Artık çocuklar da gelmiyordu buraya. Öyle rahatım ki, öğleyin ayrılmayayım diye ekmeğimi yanımda getiriyorum; gün devrilip karaağaçların gölgesi uzayınca, güneş vuruncaya değin burada kalıyorum. (s. 30)

Köylünün artık ona alışmasından bahseden Osman çocukların da artık onu rahatsız etmediğini söyler. Çocukların çevresinde olmaması oturduğu yerde rahatça hareket etmesini, kendisini güvende hissetmesini sağlar. Köylü kendisinin Hatçe’ye âşık olduğunu anladıktan sonra Osman’ı dövdürtür (s. 29). Bunun üzerine Osman’ın köylülerden, yetişkinlerden korkması normaldir ve köylü “yetişkinlerin”, ona acıyan annesinin de durumu artık kabul etmesi onu rahatlatırken çocuklara da ek olarak değinmesi, çocukların ona gerçekten okurun düşündüğünden daha fazla zarar verdiklerini vurgulamak için kurguya yerleştirilmiş gibidir. Osman çocukların gücünün farkındadır ve bu gücün ona zarar vermesinden çekinir. Öyküye, anlatıcı olan Osman’ın “En tuhafı çocukların olmayışı. Ne çok çocuk vardır bu köyde!” (s. 23) diyerek, çocuk bahsini açarak başlaması, çocukların varlığından kaynaklı bir endişesi olduğu duygusunu en başından verir.

Öykünün başından beri anlatıya dâhil edilen kötücül çocukların, anlatıcı Deli Osman’ın uzun süreli odağına girmese de anlatıda, bahsedilen şekilde yer almaları,

yani kurgunun içinde parça parça tekrar edişi, yazarın çocukların kötücüllüğü konusunda gerçekçi bir farkındalığı olduğunu gösterir. Hatta anlatı boyunca çocukların Osman’a yaptıklarına karşılık bu muameleye köydeki diğer insanların tepki göstermesine, köydekiler tarafından konu edilmesine, Osman’ın çocuklara karşı korunmasına yer verilmemesi özellikle anlamlıdır. Çünkü gerçekte de bu duruma karşı insanların tepkisi böyledir. Bu yüzden, yazarın çocukların kötücüllüğü konusunda insanların gerçek tavrını yansıtabilmek adına bir çabası ve farkındalığı vardır denebilir. Bu durum yazarın, öykünün ana sorunsalını, birinci tekil anlatıcı olarak Osman’ı belirleyerek öykünün merkezine alırken diğer temaları da ustalıkla olay örgüsünün içine yedirdiğini gösterir. Bu açıdan Yusuf Atılgan’ın “Tutku” öyküsü tezde incelenen diğer öykülerle karşılaştırıldığında kötülük temasını ne öykünün merkezine alır ne de sadece bir detay olarak anlatıya ekler. Tüm bunlardan ziyade, yazarın kullandığı bu dengeli tema dağılımı bütün metne güzelce yedirilmiş bir gerçek olarak okunabilir.

2.3.2 Vüs’at O. Bener’de annenin taklidi ve kıskançlığın kötücül dışavurumu
“Havva”, 1952’de yayımlanmış, Bener’in en çok bilinen ve Türk öykücülüğünde önemli bir yeri olan öyküsüdür. Bu öykü Vüs’at O. Bener’in metinlerinde işlediği ev içi gizlerin derininde çalkalanan bozuk ruhsal dünyaları okurun içini yaralayacak bir biçimde yansıttığı bir metindir. Bunu yaparken aynı zamanda okur tarafından çocuk öznenin kötücüllüğünün nasıl had safhaya çıkabildiğine tanık olunmasını sağlar. Öykü, evde aile üyeleriyle birlikte yaşayan ve akli dengesi yerinde olmayan Havva adlı bir beslemenin özellikle ailenin kızı ve annesi tarafından dışlanarak kötülük görmesini işler. Beslemenin ailenin üyeleri tarafından kötülük gördüğünün tüm işaretleri, öykünün birinci tekil anlatıcısı olan evin kız çocuğu gözünden verilir.

Öyküdeki kız çocuğunun beslemeye karşı beslediği kıskançlık kaynaklı kötücül bakışın sebebi annesidir. Annesinin Havva'ya davranışlarını, sözlerini, ithamlarını sürekli taklit eden anlatıcı kız bir süre sonra kendisini annesinin gözünden Havva'yla karşılaştırmaya ve bu karşılaştırmada kendisini üstün görerek bu durumdan tatmin olmaya başlar. Tatmin seviyesinin artması kızın Havva'yı daha sert eleştirmesine ve onun her durumda kötülüğünü istemesine neden olur. Havva'yı bu sebeplerden ötürü bir türlü sevmeyecek ve sürekli ona karşı kinlenecek birinci tekil anlatıcıyla kurulan öykü, bu gerçeği okura yansıtan çarpıcı cümlelerle başlar:

Benim saçlarım yumuşak. Havva'nın saçları keçe gibi. Annem usturayla iki defa kazıttı saçlarını uzasın diye, ama uzamadı, kısa kaldı. Burnu da öyle biçimsiz ki! Yamyassı. Tıpkı okul kitabımızdaki maymunun burnuna benziyor. Hiç sevmiyorum onu. Pis, hırsız. (s. 32)

Öykünün ilk iki cümlesi anlatıcının kendisini Havva'yla karşılaştırması üzerinedir. Sonrasında Havva'yı hiç sevmediğini söyleyen anlatıcı öncesinde bu karşılaştırmayı yaparak Havva'nın kendisinden farklı, eksik yönlerini vurgular. Beslemenin saçlarının uzamaması, keçe gibi olması onun hoşuna gider. Anlatıcı, beslemenin saçlarının uzamamasını özellikle annesinin uğraşlarının boşa çıktığı imasıyla söyleyerek aynı zamanda beslemeyi kıskandığını da açığa vurmuş olur. Onu burnunun biçiminden ötürü hayvana benzetmesi ise belirgin bir aşağılama içerirken anlatıcının beslemeye karşı içinde büyüttüğü, güçlü kini gösterir. Son cümlede bu kini beslediği kişiyi pis, hırsız diye nitelemesi ise bu nefretin arkasının boş olmadığını, anlatının devamında beslemenin bu niteliklerine dair bir şeyler olduğuna dair okuru karşılaştacağı kötücüllüklere hazırlar. Havva'ya karşı duygu ve düşüncelerini hasetle ifade eden anlatıcı çocuk olduğu halde sürekli yetişkin sözleriyle konuşur:

Annem, bugün onu bir temiz dövdü. Tabii döver. Misafir odamızdaki güzelim halımızı kesmiş. Deli mi ne? Annem: "Kız niye kestin halıyı?" dedi.

O: “Kuş var halının içinde”, dedi “Beyaz kuş. Onu çıkartacaktım.” Gördün işte kuşu. Bir “Töbe töbe ana” bellemiş, onu söyler. (s. 32)

Anlatıcının bu cümleleri kurarken bir yetişkinin cümlelerini taklit ettiği açıktır. Taklit ettiği, örnek aldığı bu yetişkin annesidir. Muhtemelen annesinin etrafındaki insanlara karşı Havva’yı neden dövdüğünü ya da ona neden kötü davrandığını açıklarken kurduğu cümleleri ezberleyen anlatıcı bu cümlelerin doğruluğuna da inanır.

Anlatıcının annesini bu derece taklit etmesi kendisini ona karşı Havva’yla karşılaştırarak ispatlama çabasına girmesinden kaynaklanır. Çünkü Havva her ne kadar evin öz kızı olmasa da anlatıcıyla, evdeki çocuk statüsünü paylaşan “öteki” dir.

Annesi her ne kadar Havva’yı daha çok dövse de anlatının ilerleyen kısımlarında anlatıcının “Zavallı annem. Beni çok döver ama, onu çok severim” (s. 34)

sözlerinden kendisini de dövdüğü anlaşılır. Öte yandan anlatıcı ile Havva sürekli birbirini gözler, annenin yasakladığı şeyleri yaptıklarında birbirlerini

cezalandıracağını bildikleri anneye gammazlarlar (s. 32-33). Bu açıdan da anlatıcı

evdeki beslemeyle aynı statüyü paylaşır. Annesi besleme yüzünden ona kızar ya da

onu döver. Anlatının en başında anlatıcı tarafından yapılan karşılaştırmanın ana

sebebi de budur. Bununla birlikte anlatıcı Havva’ya karşı annesini taklit ederek aynı

zamanda bir yetişkinin yani kendisine güçlü gelenin yanında durur. Annesi onları

döven kötü bir annedir. Beslemeye karşı annesinin de onaylayacağı şekilde

davranmak, annesini taklit ederek onun yaptıklarını doğru bulmak aslında kendi

karşısında fiziksel olarak güçlü, sözü geçen kötünün tarafına geçip zaten “eksik”,

zavallı durumda olanı ezip, güçlenmesini sağlar. Kendini oluşturduğu bu söylem

tarzıyla sürekli tatmin etmeye çalışan anlatıcı beslemenin yapması gereken görevleri

de kendi tayin eder:

Bari bir işe yarası. Ne olacak görmemiş ki! Sen onu bırak, öteyi karıştırın, beriyi karıştırın sade. Miskin. Üstüne bir de ağır. Sekiz saatte bir bulaşığın içinden çıkamaz. Sonra da doymak bilmez. İyi vallahi! (s. 32)

Beslemenin yaşıyor olması bile anlatıcıyı rahatsız eder. Anlatıcı akli dengesi yerinde olmayan beslemeye acımak yerine sürekli onu aşağılayarak insan olarak görmeyi reddeder. Havva'yı elinde olmayan fiziksel ve akli özelliklerinden ötürü aşağılar. Hiçbir iş yapmadan onlarla insan gibi yaşamasına da tepki gösterir. Çünkü Havva akli dengesi olmadığı için dövülse bile istediği şeyleri yine de yapabilen biridir. Bu akli dengesinin yerinde olmama durumu, yaptığı aykırı davranışların normal görülmesine neden olduğundan, onun gibi aykırı davranamayan anlatıcıyı sinirlendirir. Bu yüzden kendi yapamadığı şeyleri yapan Havva'nın bir açığını bulup meydana çıkarmak için heveslidir. Bir açık bulup meydana çıkardığında da intikama doymadan hıncını çıkarmaya, Havva'nın başına gelen kötülüklerden zevk almaya devam eder. Anlatıcının, Havva'nın komşu imamın oğluyla münasebetini açık etmesi de bu hevesinden kaynaklanır:

Geçen gün de ne oldu. Annem misafirlığe gitmişti de. Evde yalnız kaldık bununla. Bizim komşu imamın oğlu Recep evimizin önünden geçti. Döndü gene geçti. Ondan sonra da oturdu kaldırım, şarkı söylemeye başladı. Nasıl da bağırıyor pis. Bu da oturuyor sedirde. Bir fırladı durup dururken yanımdan. Korktum. Sonra merak ettim, ne oldu buna diye. Gidip baktım arkasından. Mutfığa girmiş, pencereyi açmış el sallıyor utanmaz. Anneme söyleyeceğim ama. Görür gününü o. Lekeli entarimi sakladığım yerden çıkarıp anneme göstermesini biliyor ama. Ne yapayım. Karadut lekesi işte. Çıkmadı. O kadar uğraştım. İnşallah başına bir bela gelir de kurtuluruz. Allah'ım şunu öldür! (s. 32)

Beslemeyi evde kendisine karşı düşman belleyen anlatıcı onu ele vermek için aklına gelen her şeyi yapar. Beslemeden o kadar nefret eder ki sürekli onun ölmesini, başına bir şey gelmesini isteyip durur çünkü beslemenin varlığı onun için hem annesinin kötü muameleyle de olsa sahiplendiği öteki kızı gibidir hem de bu öteki kızın başına her gelen ona mübah olsa da dilediği her şeyi yapmaya cesareti vardır. Bu gerçekler

anlatıcının onu kendi alanında kendisinden daha çok hükmü geçen biri olarak görmesine neden olur. Bununla beraber yaptığı her şey gibi Havva'nın mahalledeki erkeklerle konuşması da anlatıcıyı rahatsız eder. Erkeklerin ona ilgi göstermesini kıskanır çünkü akli dengesi yerinde değil bahanesiyle mahalledeki erkeklerle bu şekilde içli dışlı olabilmesi de anlatıcının yapabildiği bir şey değildir:

Sütçü Hacı bunun için bıçak çekmiş güya Recep'e. Bir de bu çıktı. Geçen gün annemin yanında da söylemez mi! Öyle kızdı annem. "Kız nasıl söz o öyle", dedi. "Duymayayım bir daha bak. Yoksa öldürürüm seni." Annem öyle dedi, ama o gene bana: "Valla bıçak çekti kız", diyor. (s. 33)

Annesi Havva'ya kızmasına rağmen Havva'nın anlatıcıya gerçeği ispatlama konusundaki ısrarı anlatıcıyı daha da çileden çıkarır. Öte yandan anlatıcının annesi de akli dengesi tam anlamıyla yerinde bir kadın değildir. Anlatıcıya karşı davranışları da dengeli değildir:

Annem de tuhaf ama. Başını dizlerime koyuyor, öyle yatıyor. Bazan da dizime daha çok bastırıyor gibi geliyor bana. Dizim çok ağrıyor, ama çekemiyorum. Yüzüme öyle tuhaf tuhaf bakıyor ki! (s. 33)

Anlatıcının annesi şiddete meyilli bir kadındır. Kötüdür. Bu kötülüğünün akli dengesinin yerinde olup olmadığından kaynaklandığı belli değildir ama davranışları tuhaftır. Anlatıcı da annesinden bahsederken ses tonu yetişkinlik hâinden çıkıp birden çocuklaşır. Anlatıda çoğunlukla annesinin diliyle konuşan anlatıcı birden yetişkin tavrındaki eminliğinden sıyrılır daha şüpheli cümleler kurmaya başlar. Bu kısımda annesine karşı duyduğu korku ortaya çıkar. Annesinin kötü biri olduğunu çok iyi bilir. Ancak güce karşı, Havva'ya da türlü türlü kötülükler eden annesini engellemek yerine, annesi Havva'ya kötülük ederken onun yardımcısı konumuna geçer. Havva'ya yaptıkları bu kötülükler sonucu onun düştüğü zavallı halleri izleyip keyif alıp onunla alay eder:

Annem dün dedi ki: “On baş soğan koysam bu kızın önüne yiyebilir mi acaba?” “Koyalım anne, bakalım yiyebilecek mi?” dedim. Koyduk. Vallahi bitirdi hepsini! Şaştık kaldık. Gözlerinden zırl zırl yaş akıyordu da gene yiyordu. Sonra annem: “Kız sigara da içer misin?” dedi. “İçerim”, dedi. “Al iç şunu haydi.” Meğer sigaranın içine tuz koymamış mı annem. Çıtır çıtır sesler çıkmaya başlayınca korkusundan sigarayı atıp öyle bir kaçtı. Katıldık gülmekten. (s. 33)

Annesiyle beraber, Havva anlamıyor diye, onu küçük düşürücü planlar yapıp onunla eğlenen anlatıcının tavrı hem küçümseyicidir hem de intikam almanın ötesinde başkasının acı çekmesinden, küçük düşmesinden zevk alan sadist bir tavidir. Annesi ise apaçık kötüdür. Kurduğu çeşitli planlarla Havva’ya etmediği kalmaz. Bununla beraber Havva’yı ve kızını sürekli döver. Anlatıcının, annesinden korktuğu için böyle davranıyor olduğu düşünülse bile akli dengesi olmayan birine karşı yapılan bu kötülüklerde annesiyle birlik olması ve kurduğu cümleler annesinin tavrını kendisinin de benimsediğini gösterir. Bu yüzden anlatıcıdaki kötücül tavrın kaynakları anlatının en başından itibaren saf kötülüğün kaynaklarından farklılaşmaya başlar.

“Havva” öyküsünde işlenen kötücüllüğün kaynakları sorgulandığında bu sorguya cevaben “çocuğun özündeki kötülük eğilimi” gösterilemez. Anlatıcının Havva’ya yaptıkları kötülüklerden keyif aldığı söylenebilir ama bu durum onun Havva’yla kendisini karşılaştırmasından, annesinden korkmasından ve annesini güçlü bir yetişkin olarak gördüğü için onu taklit etmesinden kaynaklanır. Onu bu kötücüllüğe yönlendiren saikler çok fazladır yani “öteki” ye yaptığı kötülük sadece haz amaçlı yapılmamakta, ardında çok kuvvetli nedenler taşımaktadır. Diğer taraftan bakıldığında anlatıcının Havva’ya kötülük etmek konusunda sözselsel ve niyet ederek harekete geçtiği görülürken fiziksel olarak fail konumuna asla gelmediği fark edilir. Fail annesidir. Ancak annesinin de akli dengesi tam olarak yerinde değildir. Bu

yüzden, anlatıcının annesini taklit ettiği için kötücül olmakta, kötülüğe eğilimle hâle gelmekte olduğu kanısına varılır.

Anlatıda Havva'ya zulmedenler ve Havva'nın kendisi kötücül bir şekilde verilirken anlatının sonuna doğru gerçekleşen bir olayla okur şaşkına uğratılır. Havva hastalanır ve ölmek üzere olduğu anlaşır. Bu durumda anlatıcının ve annesinin sevinmesi beklenirken ikisi de duruma çok üzülür, hatta ağlarlar:

Annem bugün ağlıyordu. Zavallı annem. Beni çok döver ama, onu çok severim. Kaç bayram kendi güzel elbiselerini bozdu da bana dikti. “Niye ağlıyorsun?” dedim. “Havva ölecek galiba kızım”, dedi. “Ona ağlıyorum.” Birden benim de içim doldu. Ben de ağlamaya başladım. “Havva ölecek ha! Ölmesin anne!” “Belli olmaz kızım. Her şey Allaktan. Hadi git ağlama.” Annem öyle dedi, ama ben ağladım. Sonra aşağı inip odasının penceresinden baktım. İki tarafına çarpınıp duruyordu. “Allahım ne olursun ölmesin”, dedim. Allahım öldürme onu!” O gene çarpınıp duruyordu. Birden karnıma bir ağı girdi. Bağırayım dedim, sesim çıkmadı. (s. 35)

Havva'nın ölmesi söz konusu olduğunda ona sürekli kötülük eden annenin ve annesine bu konuda yardımcı olan anlatıcının birden vicdanı sızlamaya başlar.

“Allah'ım şunu öldür!” diyen anlatıcı, anlatının sonunda “Allah'ım öldürme onu!” diye içinden yalvarır. Bu noktada annenin Havva'nın ölme ihtimaline karşı gösterdiği tavır akli dengesi onun da yerinde olmadığından anlamlıyken, anlatıcının tavrı sahici değildir. Çünkü yine annesinin Havva'ya karşı değişen tavrı üzerinden tavrını değiştirir. Eğer annesi Havva'nın ölümüne seviniyor olsaydı, o da sevinecekti. Bu açıdan çocukta kendini gösteren ya da kaybolup giden kötücüllük halinin tamamen annenin gözüne girmek maksatlı yapılmış olduğu anlatı sonunda da değişen bu tavrın önceki tavırla çelişkisi üzerinden anlaşılır. Ancak ortada böyle bir nedenin olması anlatıcının kötülük yapma konusundaki tavrının iradeyle seçilmiş kötücül bir çocuk tavrı olduğunu değiştirmez. Çünkü ne olursa olsun yapılanlara annesinin aksi yönde hiçbir tepki vermemesi, hatta ona yordakçılık etmesi, bu kötülükleri kolayca kavrayan ve normal bulan bir algısı olduğunu gösterir.

BÖLÜM 3

SONUÇ

Bu tezde Türk öykücülüğünde kötücül ya da kötü çocuklar tarafından yapılan kötülüklerin temsilleri incelenmiştir. Bu temsiller kurbanların türüne göre bir sınıflandırmaya tabi tutulsalar da inceleme sonucunda çocuklar tarafından yapılan kötülüklerin işlenme nedenleri bakımından da çeşitli ortaklıklar etrafında toplandıkları görülür. Bu ortaklıkları dört kavram etrafında toplamak mümkündür. Bu dört kavramdan ilki kötülüğün veya kötücül eylemin gerekçesi olarak öne çıkan eğlencedir. Çocukların yaptıkları kötülüğün amacı her ne kadar çevrelerine karşı küçük sebepler sunsalar da “Nasıl Öldürdüler?”, “Falaka”, “Acıklı Bir Hikâye”, “İzmir’e”, “Bilek Saati”, “Köpek Yavrusu” ve “Tutku” öykülerinde “eğlenmek” tir. Bu öykülerin hepsinde kötülüğün işlenme sebebi aynıdır ama dönemsel olarak da farklılık gösteren bu öykülerde kötülük temsillerinin anlatıya dahil edilme amaçlarının yazarların Türk edebiyatındaki konumları da göz önüne alınarak değerlendirildiğinde aynı olmadığı açıktır. Gürpınar’da olay örgüsünü sürekli bölen meddahvârî bir anlatıcı tarafından tanrı ve insan sorgulamasının bir parçası olan kötücül çocuk özneler, Ömer Seyfettin’de kendisinden önce birçok yazar tarafından işlenen konulardan daha farklı ve gerçek bir konuyu okuru etkileyecek şekilde anlatma çabasının ürünü olur. Bu iki yazarla aynı dönemde yaşamış ve üretmiş olan Güntekin’in eserlerinde ise kötülük çocukların bencil duygularını dışa vurarak kendilerini gerçekleştirmeleri için bir aracı olarak kullanılırken Sait Faik ve Yusuf Atılgan’da ise kötülük yapan çocuk insanın görmezden gelinse de sürekli su yüzüne çıkan tarafı ve toplumun bu tarafını tatmin ettiği dokunulmaz bir aracı olarak işlenir. Bununla beraber bakılan örneklerdeki kurbanların çeşitliliği göz önüne alındığında çocukların hem hayvanları hem akranlarını hem de akli dengesi yerinde olmayan

savunmasız yetişkinleri kurban olarak kullanabildikleri görülür. Ancak kötülüklerin temsilinin yapıldığı bu örneklerde çocuk faillerin karşısındaki kurban, hayvan olduğunda, işledikleri kötülük daha radikal bir şekilde gerçekleşir.

Öykülerdeki kötülüklerin işlenme nedenleri bakımından etrafında toplandığı ikinci kavram grubu ise “haz ve merak” tır. Bu açıdan tezde yer alan “İlk Cinayet”, “Son Kuşlar” ve “Son Çizgi” öyküleri, çocukların merakları ve alacakları haz için kurbanlarını öldürdükleri, onlarla uğraştıkları ya da öldürülüşlerini izlemekten heyecan duydukları öykülerdir. Tezdeki en radikal kötülük temsili de Ömer Seyfettin’in bu grupta yer alan “İlk Cinayet” öyküsünde görülür. Kötülük temasını anlatısının merkezine alan yazar kötülüğü bir tek bu öyküsünde değil diğer birçok öyküsünde de işlemeyi dert edinmesi ve dilinin kışkırtıcılığı bakımından bu öyküsüyle tezde kendine has, orijinal bir örnek teşkil eder. Bu gruptaki ve diğer gruptaki öykülerdeki kötülük temsillerinin Ömer Seyfettin’deki kadar kışkırtıcı olmamasının sebebi hem dilin farklılığı hem de temsillerinin öykünün ana temasından çok yan temalarda işlenmiş olmasından kaynaklanır. Bahsi geçen bu üç öyküde çocuklar kötülüklerini nedeni belli olmayan içsel bir dürtüyle saf bir şekilde işlerler ya da işlenen kötülüğe karşı eğilimleri bu dürtünün varlığı üzerinden verilir. Freud bu noktada çocukların karşılarındaki varlığa tensel olarak temas ederek onunla uğraşma edimini cinsel hazla bağdaştırır. Bu yüzden bu üç öykünün tensel hazzı göstermesi ve ima etmesi bakımından diğer öykülerden ayrılan bir tarafı vardır. Bu öykülerde hazzın tezahürü kendini daha saf ve katıksız bir şekilde göstermekte, yapılan kötülükte bu haz haricinde bir neden tespit edilememektedir.

Tezin etkileyici kötülük temsillerini içinde barındıran “Kül Kuşları”, “Engereğin Oğlu”, “Hasta Çocuk”, “Naz Neden Daha Derine Gömmemiş Kediyi?”,

“Havva” öyküleri ise psikoloji ve travma kavramları odağında değerlendirilecek öykülerdir. Bu öykülerde kötülük sırasıyla anne kaybı, Oidipus Kompleksi, hınç alarak kendini gerçekleştirme, anne tarafından kötülüğe maruz bırakılma, ebeveyni taklit etme gibi çocuğu ele geçiren güçlü duygu ve dinamiklerle temsil edilir. Vüs’at O. Bener’in “Havva” öyküsünde her ne kadar kötücül seviyede kalmış olsa da diğerlerinde kurbanı karşı fail tarafından gösterilen ani ve fiziksel bir şiddetle ortaya konmuştur. Temsiller, bu öykülerin yazılış amacından ziyade bahsedilen nedenlerin tezahürleri olarak öykü kişilerinin karakterlerini daha gerçekçi anlatabilmek adına parçalı anlatım, hatırlama gibi tekniklerle anlatıya dâhil edilmişlerdir. Öte yandan yazılış dönemlerine bakıldığında öyküler çocuğun psikolojisini işlemek hususunda tekniksel ve dilsel farklılıklar gösterebilir de çocuk öznelerin bastırılmış duygularını dışarı vuruşunu tüm çıplaklığıyla içermesi açısından okurda aynı çarpıcı etkiyi uyandıran öykülerdir.

“Bohça”, “Çocuk Kavgası”, “İlki” öyküleri psikoloji ve travma kavramlarıyla bir arada düşünebilecek ama kurbanına daha bilinçli bir şekilde ruhsal ve fiziksel acı çektirme bakımından sadist olarak değerlendirilecek öykülerdir. Bu öykülerde çocukların kötülük yaparken kurbanlarına karşı gösterdikleri aşağılama duygusu diğer öykülere göre, kurbanları kendileri gibi insan olmasına rağmen çok daha ileri düzeydedir. Bununla birlikte apaçık ortada olan bu aşağılama duygusunun altı hiçbir dışsal nedenle doldurulamaz. Bu açıdan özellikle Sait Faik’in “Bohça” öyküsü kurbanın insan olduğu öyküler arasında çocuğun, kurbanın, kötülük yapmanın ötesinde cinsel anlamda arzulaması bakımından kötülüğün en sadist temsilidir. Sait Faik dışında Güntekin’in ve Bener’in de sadistliğe yaklaşan bir bencillikle çocuk öznelerine yaklaştığı düşünülse de yine de çocuk öznelerin eylemlerinin cinsel arzu içermemesi bu minvalde Sait Faik’i onlardan ayırır. Öte yandan Bener’in içsel ve

takıntılı karamsar çocuk kahramanlarının yaptıkları kötülüklerde kimi zaman eylemsel kimi zaman düşünsel olarak ulaştığı boyut okuru huzursuz edecek kadar failin “öteki” yi hırpaladığı bir boyuttur.

Bu öykülerin dışında kalan “Ayrar”, “Demir Bebek” ve “Diktatör” öykülerinde ise kötülük toplumsal ve politik sorunların eleştirisi kapsamında anlatıya dâhil edilen yan tema ve temsiller olarak işlenir. Ancak bu temsiller kendi aralarında her ne kadar aynı amaç için kullanılsa da “Ayrar” da ve “Demir Bebek” te bu temsillerin araçsallaştırılması söz konusuysa Leyla Erbil’de modernist bir bakış açısıyla kötülüğün ikircikli doğasına odaklanılmış ve kötülük insanın doğasına özgü bir nitelik olarak farklı anlatım teknikleriyle işlenmiştir. Buradan hareketle Sabahattin Ali ve Bekir Yıldız’ın kötücül çocuk özneleri işledikleri bahsi geçen öyküleri dikkate alındığında ise bunlardan ilki “Ayrar” da kötülük temsili geleneksel bir anlatım biçimiyle, ajite edilen olayların arasında yapılan toplumsal eleştirinin yaralayıcı gücünü artırmak için kullanılmıştır. Bu açıdan metnin üretildiği dönemin toplumcu gerçekçi dönem olması yazarın bunu neden tercih ettiğini göstermesi bakımından önemlidir. Diğer taraftan “Demir Bebek” te ise 1960’lardaki Almanya işçi göçünü kendi de deneyimlemiş olan yazarın amaçladığı toplumsal kaygılarla aile kurumunu eleştirirken ve çocuk öznelerin kötülük yapabileceğini bu minvalde ele alırken bunu “göçmen aileler” bağlamında çocukların aldığı sorumluluklar üzerinden anlatmaktadır.

Öykülerdeki kötülük temsillerinde göze çarpan hususlardan birisi temsilin anlatı içindeki konumunu şekillendiren bir nitelik olarak yazarların bu temsilleri anlatıya yerleştirme konusundaki farkındalıklarıdır. Kötülüğü anlatının merkezine alan Ömer Seyfettin’in, “İlk Cinayet” öyküsünde, kötülük temasını özellikle çocuklar

tarafından yapılan kötülüğü işlenmesi gereken bir gerçek olarak gördüğü açıkken diğer öykülerin çoğunda temsillerin bu öyküdeki kadar merkezde ele alındığı görülmez. Buradan hareketle kötülüğün Türk öykücülüğünde daha çok yan tema olarak ya da ana temayı besleyen sorunsallardan biri olarak ele alındığı sonucuna varılır. Ancak yan tema olarak verilen kötülük temsilleri, Türk öykücülüğünde birçok yazarın kötücüllüğü önemli bir malzeme olarak gördüğünü ve bunu özellikle Erbil sonrası modernist dönemde, ustalıkla kullandıklarını gösterir.

Tezin ana sorunsalı olan çocuklar tarafından yapılan kötülüklerin yaramazlıkla salt hazza dayanan radikal kötülük gibi geniş bir yelpazede daha çok nerede konuşlandığı da önemli bir mesele olarak karşımızdadır. Genel bir okuma bile bu temanın temsilindeki çeşitliliği göstermeye yetiyor. Hem yaramaz çocuklara hem de radikal anlamda kötülük yapan çocuklara belli bir izlek sürülmeden her dönemde rastlanmaktadır. Ancak özellikle Milli Edebiyat Dönemi olarak kabul edilen 1925'lere kadarki dönemde Halide Edip Adıvar'ın ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun öykülerinde yazarları, çocukların yarı-ehil hallerini farkında oldukları ama onların bu özelliklerini millî amaçlara hizmet edecek şekilde kullandıkları görülür. Halide Edip'in "Dağa Çıkan Kurt" öyküsünde çocuklar hayvana dönüşerek vahşice düşmanlarla savaşırken bu özellikleriyle istikbâlin geleceği, güçlü varlıklar olarak anlatıya yerleştirilirler (Adıvar, 1963). Tavırlarında kötülükle ya da kötücüllükle ilişkilendirilebilecek bir detay bulunmaz. Öte yandan tezde incelenen öykülerde çocukların yaramazlıklarının kötülüğe evrildiği veya kötülüğe evrilmediği zamanlarda kötücülleştiği örneklerle rastlanmıştır. Bu durum, çocuk öznelere, yaptıkları kötülüklerin anlatılarda radikal bir şekilde verilmese bile her an o noktaya taşınabilecek nitelikte olduklarını gösterir. Yani incelenen anlatıların çoğunda anlatının dili saf kötülüğü göstermekten geri dursa da bir şekilde

çocukların doğasındaki vahşiliğe işaret etmesi bakımından önemlidir. Bununla beraber tezdeki öykülerde incelenen kötülük temsillerinde kurbanın hayvan olduğu ya da failden yaşça küçük olduğu örneklerde çocuk faillerin kötülük yapmak konusunda daha fazla ileri gittiği görülür. Kurbanlar, failin akranı olduğunda ise özellikle fiziksel şiddet konusunda çocuk faillerin daha az istedikleri gibi davrandıkları görülür. Kurbanların anlatıdaki temsillerde seçimi konusunda da bir saptama yapmak mümkün değilse de söylenenle bağlantılı olarak yazarların temsillerde çocuğun insanı hedef alarak yaptığı kötülüklerde, hayvanı öteki belleyerek yaptıkları kötülükler kadar ileri gitmedikleri, belki de toplumsal normlardan ötürü gidemedikleri söylenebilir.

İncelenen öykülerde kurbanların insan olduğu kötülük örneklerinde fail ve kurbanın cinsiyetleri üzerinden bakıldığında özellikle kurbanların besleme olduğu örneklerde, kurbanın bir kız çocuğu olduğu görülmektedir ama bu kız çocuğuna kötülük eden failin cinsiyeti değişir. Bununla beraber hiçbir örnekte evde uşak olan erkek çocuğa kötülük edildiği görülmez. Dolayısıyla kötülüğün bir toplumsal cinsiyet boyutu da vardır. Öte yandan kurbanın küçük kardeş olduğu öykülerde ise belirgin bir tespitte bulunulamaz. Fail ve kurban hem erkek çocuğu hem kız çocuğu olabilmektedir ama kötülüğün radikal bir şekilde verildiği ya da radikalliğe yaklaştığı “İlk Cinayet”, “Engereğin Oğlu” öykülerinde faillerin erkek olduğu görülür. Bununla birlikte çocuk kavgalarında da erkek çocuklarının daha “haşın” davrandığına rastlanır. Ancak yaramazlıktan radikal kötülüğe uzanan kötülük derecelerinde her iki uçta da fail ve kurban olarak hem kız çocuğuna hem de erkek çocuğuna rastlandığından cinsiyetlere göre, kötülük eylemlerinde herhangi bir çeşitlenme sözkonusu değildir. Yalnızca erkek çocukların kötülük mekânları olarak -toplum normlarına göre kız çocukları daha erken yaşta gözetilmeye başlandığından- açık

alanları daha çok tercih ettikleri görülür. Faillerin kız çocuğu olduğu kötülük temsillerinin hepsinde “Naz Neden Daha Derine Gömmemiş Kedi” öyküsündeki sokakta yaşayan Naz hariç, failler evdedir. Bu açıdan kız çocuklarının anlatılarda kötücül davranmak ya da kötülük yapmak konusunda insanların gözünden uzak, kapalı yerlerde verilmesinin tercih edilmesi anlamlıdır. Bu durum toplumda var olan kız çocuğu, erkek çocuğu algılarının çocukların içindeki kötücül tarafı dışa vururken onları sınırlandırıdığını gösterir.

(See the Appendix for an extended abstract.)

EK

UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT)

This thesis aims to trace the tracks of malevolent children in modern Turkish short stories and demonstrate the function of the representations of malevolence in the narratives where these malevolent children engage in wrongdoing.

The acceptance of children as subjects in Turkish storytelling, as distinct entities with their own characteristics separate from adults, can be estimated to have emerged in the early 20th century. Children included in the narrative were initially portrayed as promising individuals with potential, emphasizing their semi-competence to serve the narrative. Although portraying children as semi-competent beings in fiction, with their nature of innocent perception, is not a common occurrence in Turkish literature, many narratives deal with this theme. This is because the fact that children are semi-competent beings with a pure demand for sovereignty is considered a reality of modern storytelling and therefore becomes a subject matter. Children with these qualities appear in fiction as beings that commit evil acts, and examples of this can also be found in Turkish literature. This thesis intends to explore how this evil is aestheticized or instrumentalized through child characters, as well as how and when it is portrayed. The three sections of the thesis demonstrate the awareness of the state of being evil in children within Turkish short story writing and how it is highlighted. Through a detailed literature review, this study reveals how evil has been depicted through child perpetrators in Turkish short story writing. The study consists of an introductory section that examines the discussion on evil, identifies the characteristics possessed by the perpetrator and the

victim, and provides a general overview of how this situation is approached in Turkish literature. The second and final sections analyze the representations of evil by categorizing the victims in thematic evaluations based on the stories, serving as an example of a thematic study.

The first section determines the necessary characteristics for evaluating children's evil actions through discussions on evil. Next, I will discuss Kant's concept of radical evil, along with the perspectives of prominent social scientists such as Nietzsche and Freud, and explore the characteristics of children who commit evil acts as presented by Eagleton and Bataille in their discussions on this subject. Furthermore, I will explain Goffman's performance theory, which suggests that children's imaginative play can be considered a performance of evil. Lastly, to understand the frequency of representations of children who commit evil acts in Turkish literature and the severity of their actions, I will examine historical examples in which children were associated with evil.

In the second section, I will classify Hüseyin Rahmi Gürpınar's "Nasıl Öldürdüler?", Orhan Kemal's "Köpek Yavrusu," Pınar Kür's "Son Çizgi," Ömer Seyfettin's "İlk Cinayet," "Falaka" ve "Acıklı Bir Hikâye," Sait Faik Abasıyanık's "Son Kuşlar," "İzmir'e" ve "Bohça," Onat Kutlar's "Kül Kuşları," Sema Kaygusuz's "Engereğin Oğlu," Reşat Nuri Güntekin's "Hasta Çocuk," "Kol Saati" ve "Çocuk Kavgası," Mine Söğüt's "Naz Neden Derine Gömmemiş Kediği?", Sabahattin Ali's "Ayran," Bekir Yıldız's "Demir Bebek," Leyla Erbil's "Diktatör," Yusuf Atılgan's "Tutku" stories based the characteristics of the victims in representations of evil and analyze the reasons behind children's acts of evil within the framework of four concepts: entertainment, pleasure and curiosity, psychology and trauma, and societal

and political factors. Through this analysis, I will discuss how children before adolescence, due to the reasons encompassed by these four concepts, can engage in acts of evil and the severe consequences that can result from their actions, thereby evaluating the awareness of the authors of the examined texts on this issue. Based on this evaluation, it can be concluded that while some authors incorporate representations of evil in their narratives intending to represent evil itself, others address this evil as either a cause or a symptom of a central societal or psychological issue. Thus, this study will demonstrate the presence of representations of evil through child subjects in Turkish literature by providing thematic examples from the stories.

In the final section, I will examine the differences among the grouped stories in terms of the reasons behind the evil actions of children, focusing on the four concepts mentioned earlier. I will also discuss the distinguishing factors between the grouped stories and highlight the stories that stand out within the group.

Additionally, I will explore the assumptions that, apart from the examined aspects such as authorial intention, author awareness, and author's purpose, the choice of settings for evil representations by child characters differs based on the concept of "gender." It is assumed that there is no significant difference beyond this aspect.

KAYNAKÇA

- Acıpayamlı, O. (1965). Türkiye’de Yağmur Duası II, *AÜDTCF Dergisi*, 22.
- Adivar, H. E. (1963). *Dağa çıkan kurt*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Akın, H. (2010). *Ortaçağ sonları ve yeniçağ başlarında avrupa’da: Çocuk cadılar ve çocuk cadı avı*. İstanbul: Phoneix Yayınevi.
- Ali, S. (2000). *Bütün Öyküleri II*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Atılğan, Y. (2000). *Bütün öyküleri: Öykü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bataille, G., & Sönmezay, A. (2004). *Edebiyat ve kötülük*. Ayrıntı.
- Bateson, P. P. G., Martin, P., Kirgezen, S., Aksu, E., & Kahraman, A. (2014). *Oyun, oyunbazlık, yaratıcılık ve innovasyon*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bener, V. O., & Yalçın, M. (2012). *Dost, yaşamasız: Öykü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bernstein, R. J., Erdoğan, N., & Deniztekin, F. N. (2010). *Radikal kötülük: Bir felsefi sorgulama*. İstanbul: Varlık yayınları.
- Coşkun, B. (2017). Hannah Arendt’te kötülük problemi. *Cogito*,86.
- Dirlikyapan, J.Ö. (2010). *Kabuğunu kıran hikâye*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Eagleton, T. (2011). *Kötülük üzerine bir deneme*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Erbil, L. (1988). *Hallaç: Öyküler*. İstanbul: Can Yayınları.
- Erbil, L. (2013). *Zihin kuşları: Deneme*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Faik, S. (2009). Bütün eserleri. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everyday life*. Doubleday.
- Güntekin, R. N. (1998). *Leylâ ile mecnun: Hikâyeler*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Güntekin, R. N. (2008). *Tanrı misafiri: Küçük hikâyeler*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Gürpınar, H.R. (2022). *Hikâyeler*. E.G.Naskali (Der). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Howell, K.J. (2016). Teodise. Ferngren, G. B., Larson, E. J., Amundsen, D. W., Nakhla, A. E., Pekşen, C., Alan, C., Ada, E., Uzun, E., İpekdağ, K., Peker, Y., Ayteş, T., Yolsal, Ü. H., Ertuğrul, Y., Çeviker, L., Kaya, M. İ., & İren, A., (Editörler), *Batı geleneğinde bilim ve din tarihi*. 1, Say Yayınları.
- Jobes, G. (1961). *Dictionary of mythology, folklore and symbols*. Scarecrow Press.
- Karaosmanoğlu, Y. K., & Akı, N. (1997). *Hikâyeler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kaygusuz, S. (2002). *Doyma noktası: Öyküler*. İstanbul: Can yayınları.
- Kaygusuz, S. (2004). *Sandık lekesi*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Kemal, O., & Demir, O. (2018). *Aslan tomson: Köpek yavrusu*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Kern, S., & Ayhan, E. (2008). *Nedenselliğin kültürel tarihi: Bilim, cinayet romanları ve düşünce sistemleri*. İstanbul: Metis yayınları.
- Kıvanç, E. (2016). Sema Kaygusuz'un engereğin oğlu hikâyesinin psikanalitik çözümlemesi. *Monograf*. 6, s.242-252.
- Kudret, C. (Der.). (2004). *Türk edebiyatında hikâye ve roman. (Cilt. I-III)*. İstanbul: Dünya Kitapları Yayınları.

- Kolcu, A. İ. (2006). *Türk öykü dağarcığı*. İstanbul: Salkımsöğüt Yayınları.
- Lara, M. P. (2001). *Rethinking evil: Contemporary perspectives*. University of California Press
- Lekesiz, Ö. (Der.). (1997). *Yeni türk edebiyatında öykü (Cilt. 1-5)*. İstanbul: Kaknüs Yayınları
- Nayır, Y. N., & Ercan, E. (2000). *Tanzimattan günümüze türk öykü antolojisi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Orwell, G., & Akgören, N. (2009). *Bin dokuz yüz seksen dört*. İstanbul: Can Yayınları.
- Öztan, G. G. (2012). *Türkiye'de çocukluğun politik inşası*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Seyfeddin, Ö. (2011). *Bütün hikâyeleri*. Erdoğan, T. (Der.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Söğüt, M., Baruter, B., Özdem, F., & Dikel, N. (2018). *Deli kadın hikâyeleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sutton-Smith, B. (1998). *The ambiguity of play*. Harvard University Press.
- Şemin, R. (1968). *Karakter formasyonu*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat ve Fen Fakültesi Basımevi.
- Tura, S. M. (2010). *Freud'dan lacan'a psikanaliz*. İstanbul: Kanat kitap.
- Türker, Rıza. (2008). “Anadolu ve Türk İnanışlarına Ait Ögelerin, Son Dönem Türk Korku Sinemasında Hikâye Olarak Kullanılması “-*Alkarısı İnancı*,-” Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi: İstanbul